LA REVUE DE

TEHERAN

MENSUEL CULTUREL IRANIEN EN LANGUE FRANÇAISE

N° 170, Janvier 2020, 15e ANNEE

10 000 TOMANS

5 €

ISSN 2008-1936



Nezâmi, le poète érudit de l'amour et de l'éthique

www.teheran.ir

www.teheran.ir

Adresse:
Presses Ettelaat,
Av. Mosaddeq-e Jonoubi,
Bd. Mirdamad,Téhéran,
Iran
Code Postal:1549953111
Tél: +98 21 29993615
E-mail: **mail@teheran.ir**
Imprimé par Iran-Tchap



La Revue de Téhéran

affiliée au groupe
de presse Ettelaat

Direction
Mohammad-Javad Mohammadi

Rédaction en chef
Amélie Neuve-Eglise (Razavi-Far)

Secrétariat de rédaction
Arefeh Hedjazi
Babak Ershadi

Rédaction (par ordre alphabétique)
Elodie Bernard
Jean-Pierre Brigaudiot
Esfandiar Esfandi
Mireille Ferreira
Zeinab Golestâni
Rouhollah Hosseini
Saeid Khânâbâdi
Marzieh Khazâï
Gilles Lanneau
Khadidjeh Nâderi Beni
Shekufeh Owlia
Afsaneh Pourmazaheri
Mahnaz Rezaï
Hoda Sadough
Shahab Vahdati
Sepehr Yahyavi
Majid Youssefi Behzadi
Djamileh Zia

Graphisme et mise en page
Monireh Borhani

Correction
Béatrice Tréhard

Site Internet
Mohammad-Amin Youssefi



Recto de la couverture:
Bahrâm Gur dans le pavillon vert, folio de* Khamseh *de Nezâmi.



LA REVUE DE TEHERAN

Mensuel iranien
en langue française
N° 170 - Dey 1398
Janvier 2020
15ème année
Prix 10 000 Tomans
5 €

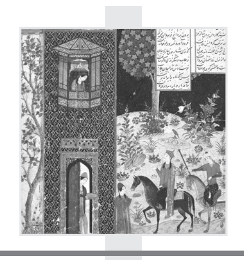
Sommaire

CAHIER DU MOIS

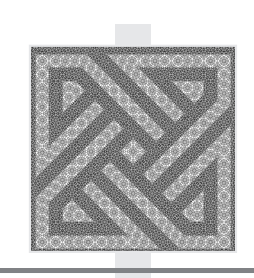


CULTURE

LECTURE

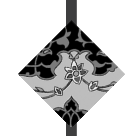

04


12


50

Un poète de Ganja: aperçu sur le style et les caractéristiques des principales œuvres de Nezâmi

Somayeh Rezaee



Nezâmeddin Abu Mohammad Elyâs Ibn Yusuf Ibn Zaki Ibn Mu'ayyad Nezâmi Ganjavi, plus connu sous le nom de Nezâmi Ganjavi (Nezâmi de Ganja), est un poète et savant médiéval iranien. Né vers 1141 et mort en 1209, Nezâmi Ganjavi est une figure remarquable de la littérature persane classique.



Un manuscrit du *Khamseh* de Nezâmi daté de 1494, décrivant le voyage du prophète Mohammad de La Mecque au Dôme du Rocher jusqu'au ciel. L'archange Gabriel est vu à droite du prophète avec plusieurs ailes.

Ce grand savant persan est l'auteur de plusieurs recueils poétiques où il met en scène des épopées romanesques profondément influencées par son savoir philosophique, scientifique, littéraire et religieux, ainsi que par sa connaissance de la mystique iranienne et islamique, autant qu'indienne et chrétienne. L'érudition incontestable de Nezâmi se traduit notamment dans ses œuvres par une puissance d'invention poétique qui donne une densité formidable à ses textes.

Ce grand savant persan est l'auteur de plusieurs recueils poétiques où il met en scène des épopées romanesques profondément influencées par son savoir philosophique, scientifique, littéraire et religieux, ainsi que par sa connaissance de la mystique iranienne et islamique, autant qu'indienne et chrétienne. L'érudition incontestable de Nezâmi se traduit notamment dans ses œuvres par une puissance d'invention poétique qui donne une densité formidable à ses textes.



Une copie de *Makhzan al-Asrâr* de Nezâmi, XIVe siècle

Ganjavi a commencé sa carrière littéraire avec des pièces courtes, des *ghazal,* de courts *ghassideh* ou des *robâï* (quatrains). Il a ensuite compilé ces pièces en une anthologie connue sous le nom de *Divân* de Nezâmi. À l'époque, il était déjà connu et apprécié dans le monde musulman. Ce n'est pas un hasard si Mohammad Owfi, chroniqueur littéraire et homme de lettres rattaché à la cour du sultan Ghoride Eltutmush à Delhi, salue l'art de Nezâmi dans son anthologie des écrivains et poètes *Lobâb-al-Albâb* (Le joyau des Élus) datant de 1221. Le poète indien Amir Khosrow Dehlavi (1253-1325), qui a vécu un siècle après Nezâmi et qui écrivait en persan, fait à l'époque commun parmi les lettrés indiens, a été l'un des premiers à écrire son propre *Khamseh* sous l'influence de Nezâmi[1].

Les cinq poèmes (*Khamseh*)

Les *Khamseh* (Cinq Poèmes) de Nezâmi sont l'une des plus célèbres œuvres de la littérature médiévale persane. Cet ensemble rassemble à la fois des poèmes, des textes issus du folklore et des méditations philosophiques. Les *Cinq Poèmes* ont été fréquemment recopiés, enrichis, ornés au cours des siècles grâce à des calligraphies, des enluminures et des peintures miniatures.

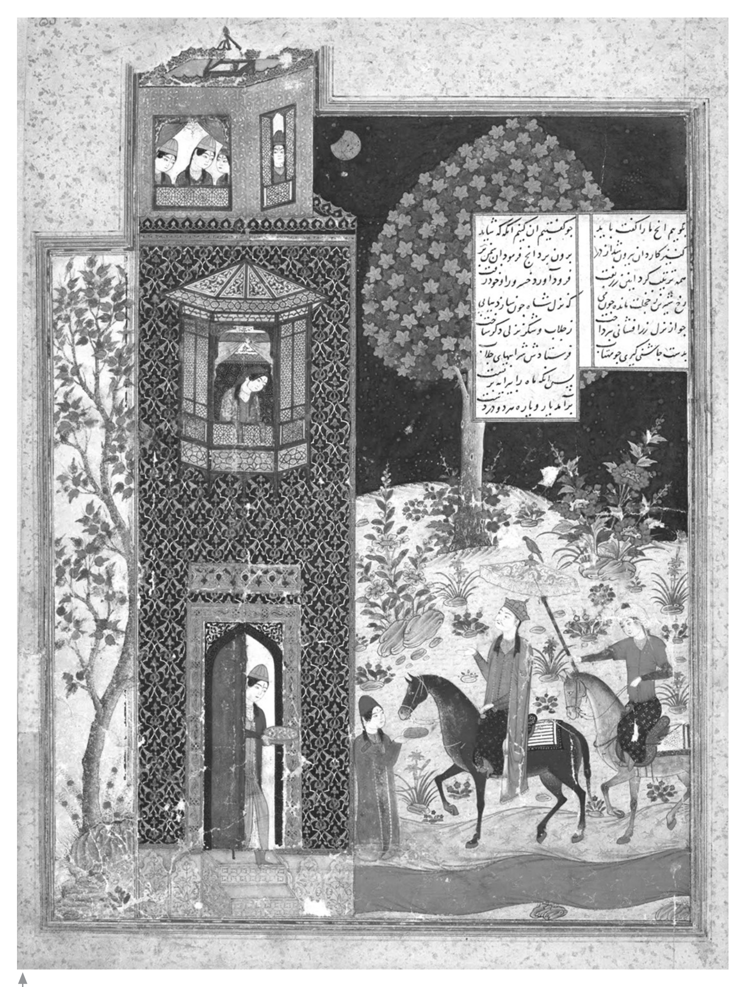
La composition des *Khamseh* a duré plus de 30 ans, de 1165 à 1198. Nezâmi s'inspire notamment de l'histoire iranienne, des légendes populaires et folkloriques, et surtout de la mythologie iranienne telle que rapportée par Ferdowsi dans *Le Livre des Rois.* Cependant, Nezâmi remanie les matériaux qu'il trouve dans le *Shâhnâmeh* et diversifie ses sources[2], en allant entre autres directement reprendre les références de Ferdowsi et les textes préislamiques iraniens.

Les *Khamseh* sont divisés en cinq longs poèmes:

- Le premier poème, en style *masnavi,* a été composé en 1165. Il se nomme *Makhzân al-Asrâr* ou *Le Trésor des mystères.* Il ouvre traditionnellement les *Khamseh*. *Le Trésor des mystères* est qualifié de traité mystique livrant une série de leçons morales.

Trois poèmes d'amours tourmentées continuent les *Khamseh* après ce premier traité:

- *Khosrow o Shirîn* (Khosrow et Shirîn)



Khosrow au château de Shirin, d'après un manuscrit de *Khosrow o Shirin* de Nezâmi

datant de 1180.

- *Leyli o Majnûn* (Leyli et Majnûn) datant de 1188.
- *Haft Peykar* (*Le Pavillon des Sept Princesses)* datant de 1191.

Finalement, l'*Eskandarnâmeh* ou *Le Livre d'Alexandre* datant de 1198 clôt les *Khamseh. Le Livre d'Alexandre* est un récit poétique, en grande partie romancé et imaginaire, retraçant la vie du conquérant grec.

Le Trésor des mystères (Makhzan al-Asrâr), 1165

Le Trésor des mystères, ensemble de poèmes mystiques et éthiques d'environ 2260 distiques persans, a été dédié à Fakhreddin Bahrâmshâh, le souverain d'Erzinjan. L'ensemble des poèmes traite de sujets ésotériques tels que la philosophie et la théologie. *Le Trésor des mystères* comprend vingt discours, chacun d'eux dépeignant une histoire exemplaire sur des sujets mystiques, religieux et éthiques. La poésie de ces récits et leçons morales est formellement stylée avec l'emploi de figures de style nombreuses. L'intertextualité de chaque discours est également remarquable, Nezâmi faisant souvent allusion à des récits externes, récits nationaux, régionaux ou religieux qu'il faut connaître pour saisir le sens. Chaque chapitre se termine par une apostrophe au poète lui-même, qui s'auto-interpelle avec son nom de plume. Le contenu des poèmes est indiqué dans le titre de chaque chapitre, énoncé dans un style homilétique typique. Les discours recommandent notamment la pratique de la justice, en particulier pour les souverains, reviennent sur les vices de l'hypocrisie, avertissent le lecteur de la vanité de l'ici-bas et de la nécessité de se préparer à la vie après la mort.

Nezâmi prêche un mode de vie idéal en attirant l'attention sur l'homme en tant que créature suprême de Dieu. L'homme doit garder conscience de la mort inévitable et s'attacher à son cheminement spirituel.

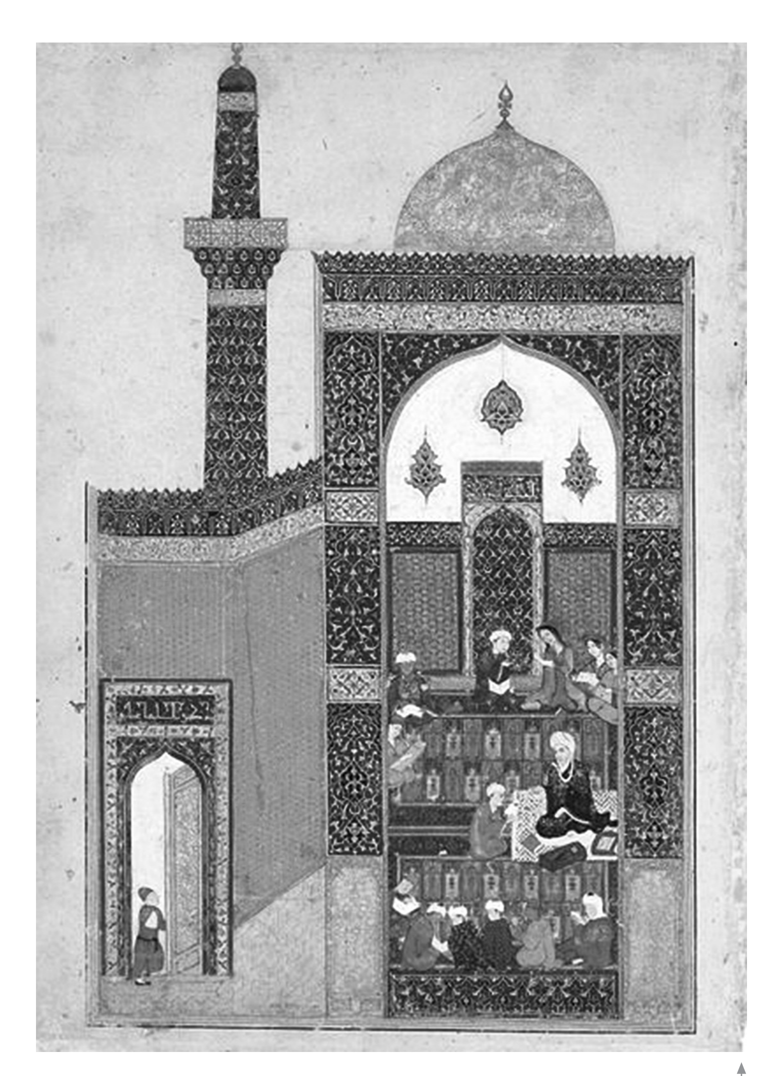
Quelques-uns des discours de ce poème s'adressent spécifiquement aux souverains, à leurs devoirs et à leurs responsabilités, mais dans l'ensemble, Nezâmi s'adresse à l'humanité tout entière plutôt qu'à ses mécènes royaux. Dans l'introduction, le poète rend compte de ses veillées solitaires ou *khalwat,* pratique mystique et religieuse courante en islam. Rien n'indique que Nezâmi pratiquait

des veillées de ce type, et l'allusion semble ici se référer plutôt à une image du poète veillant à sa propre spiritualité. Dans un style hautement rhétorique, le but qu'il poursuit en insistant sur une image du poète en tant qu'homme spirituel est de transcender la limitation du jargon séculaire de la prose juridique. Avec ce travail, Nezâmi rejoint le groupe des poètes et hommes de lettres aux formations de juristes et de savants encyclopédiques qui estimaient que la littérature doit avoir un langage propre. Ce courant comprend notamment Sanâï et Attâr.

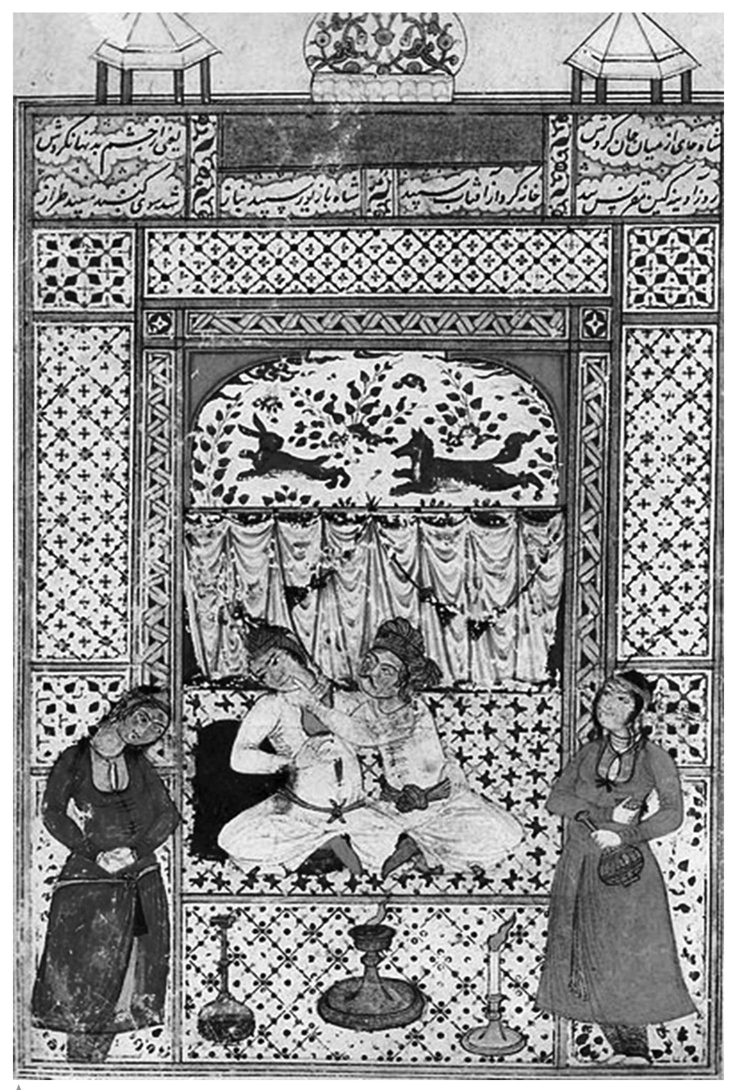
Khosrow et Shirîn (Khosrow o Shirin), 1180

Le deuxième poème des *Khamseh*, *Khosrow o Shirîn*, narre l'amour fou entre le souverain sassanide Khosrow et Shirîn, la princesse arménienne. Shâpour, peintre et ami proche de Khosrow, lui parle de la reine arménienne et de sa nièce Shirîn, que le souverain pourrait épouser. Khosrow apprécie l'idée et se sentant déjà amoureux, ordonne à Shâpour d'aller en Arménie pour vanter ses mérites à la princesse et l'encourager à accepter de l'épouser. Pour ce faire, Shâpour décide de faire un portrait de son bel ami le souverain sassanide et de le poser secrètement sur le chemin de Shirîn. Cette dernière, découvrant le portrait, tombe amoureuse de Khosrow et prend le chemin de l'Iran pour rencontrer le roi. De nombreuses péripéties s'ensuivent avant le mariage de ces deux amoureux, mais le mariage n'est pas la fin de leur histoire et les personnages connaissent un destin tragique. Le fils de Khosrow, amoureux de Shirîn, tue son père et ses frères pour monter sur le trône, et Shirîn finit par se suicider sur le corps de son bien-aimé.

La poésie de ces récits et leçons morales est formellement stylée avec l'emploi de figures de style nombreuses. L'intertextualité de chaque discours est également remarquable, Nezâmi faisant souvent allusion à des récits externes, récits nationaux, régionaux ou religieux qu'il faut connaître pour saisir le sens.



Leyli et Madjnoun à l'école, page d'un manuscrit de *Leyli et Madjnoun (Leyli o Majnoun)* de Nezâmi, période timouride, daté de 1432, Afghanistan (Hérat)



Bahrâm écoute l'histoire de la beauté perse au pavillon blanc. Miniature de l'école d'Ispahan (1636), tirée *des Sept Beautés (Haft Peykar)*, Institut des manuscrits à Bakou (République d'Azerbaïdjan).

Ses épouses, princesses des Sept Climats, sont des symboles et des gardiennes des sphères célestes, et le roi Bahrâm-e Gour se laisse guider par elles, jusqu'à atteindre la vision de la lumière noire de son Dieu, dans la caverne du mystère numineux où il disparaît à jamais.

***Leyli et Madjnoun (Leyli o Majnoun),* 1188**

La légende de Leyli et Majnoun adaptée en persan par Nezâmi est considérée comme l'un des chefs-d'œuvre de la littérature persane. *Leyli o Majnûn* est à l'origine un conte préislamique du folklore arabe qui relate l'histoire d'amour entre Qays et Leyli, deux enfants du désert d'Arabie, qui se rencontrent à l'école (*kuttab* ou *maktab*) et tombent éperdument amoureux l'un de l'autre. Leur amour les rend célèbres mais le père de Leyli, en colère, décide alors d'emprisonner sa fille. Qays, soudain séparé de sa bien-aimée, est si fou de douleur qu'il s'en va dans le désert vivre parmi les bêtes sauvages. Désormais, on le surnomme *Majnûn,* le Fou. Mais Majnûn continue de chanter son amour à tous les vents. Son père fait tout son possible pour l'unir à sa bien-aimée, mais le père de Leyli s'oppose avec force à cette idée. La folie de Majnûn empire et atteint un pic lors de son pèlerinage à La Mecque, où il ne fait que répéter le nom de Leyli. À son retour du pèlerinage, il découvre qu'elle a été mariée de force. Éperdu et désespéré, il se réfugie une nouvelle fois dans le désert et converse avec les animaux. Leyli finit par perdre son mari. Devenue veuve, elle recontacte son ancien amant. Mais Majnûn refuse de la revoir.

Ce poème tragique d'environ 4000 distiques se termine avec la mort des amants. Leyli tombe malade et meurt avant de pouvoir être réunie à Majnûn. Ce dernier perd définitivement l'esprit en entendant la nouvelle et pousse son dernier soupir en embrassant la tombe de sa bien-aimée.

***Les Sept Beautés/ Le Pavillon des Sept Princesses (Haft Peykar),* 1191**

Le *Haft Peykar* ou *Le Pavillon des Sept*

Princesses, littéralement *Les Sept Icônes,* date de 1191 et est considéré comme «le chef-d'œuvre narratif absolu de toute la littérature musulmane médiévale, l'épopée lyrique et mystique où une civilisation entière s'est reconnue.» La forme adoptée par Nezâmi dans cet ouvrage poétique est le récit-cadre ou le récit enchâssé. Il raconte ainsi en poème une histoire dans laquelle sont emboîtés plusieurs autres récits. Néanmoins, l'ensemble des récits est dénué de cohérence interne, de sorte qu'il faut un travail de lecture minutieuse et analytique pour garder le fil d'Ariane qui lie ces récits. Ce livre bien médité, calligraphié, enluminé et unique, revient sur l'histoire du prince Bahrâm, au cours d'une semaine fantasmagorique où ses sept épouses le distraient tour à tour et lui content chacune une histoire à teneur symbolique. Chaque épouse est installée dans son palais dont la couleur correspond à un jour de la semaine - car à chaque récit correspond une nouvelle teinte de l'âme. En effet, ses épouses, princesses des Sept Climats, sont des symboles et des gardiennes des sphères célestes, et le roi Bahrâm-e Gour se laisse guider par elles, jusqu'à atteindre la vision de la lumière noire de son Dieu, dans la caverne du mystère numineux où il disparaît à jamais.

Le Livre d'Alexandre (Eskandarnâmeh), 1198

Ce poème en forme de *masnavi* est le dernier et le plus long des *Khamseh*. Le premier poème persan consacré à Alexandre après la conquête islamique apparaît dans *Le Livre des Rois* de Ferdowsi. *Le Livre des Rois* est un poème épique qui reprend la mythologie iranienne. Alexandre y apparaît également sous une forme épique. Nezâmi est le deuxième poète le plus connu à avoir fait d'Alexandre un personnage de poésie. Son *Livre d'Alexandre,* poème de plus 10 500 distiques, se divise dans l'ensemble en deux parties. Ces deux parties sont traditionnellement connues sous les intitulés *Le Sharafnâmeh* (Le Livre de l'Honneur) et *L'Eqbâlnâmeh* (Le Livre du Succès) également nommé



Manuscrit tiré du *Livre d'Alexandre (Eskandarnâmeh)* datant de 1790–91, Lahore, Pakistan actuel

Kheradnâmeh-ye Eskandari (Livre de la Sagesse d'Alexandre), «mais il n'y a aucune preuve que l'auteur ait utilisé ces noms pour distinguer les deux parties, et dans un certain nombre de manuscrits, le nom de *Sharafnâme* est en fait appliqué à la seconde partie.»[3]

Le *Sharafnâmeh* est l'histoire des guerres et des conquêtes d'Alexandre et le présente comme un roi puissant et guerrier par excellence, tandis que l'*Eqbâlnâmeh* le décrit comme un philosophe, un sage et un prophète. Dans son poème, Nezâmi reprend l'histoire d'Alexandre telle que relatée par le *Shâhnâmeh* de Ferdowsi, notamment dans les chapitres consacrés au règne de Dârâb, Dârâ et Alexandre, mais Nezâmi change entièrement de forme, de style et de perspective. *Le Livre d'Alexandre* n'est plus une épopée mythologique, c'est un poème didactique et lyrique, avec une trame narrative et diégétique solide. Nezâmi présente Alexandre comme un souverain parfait, sage et juste.[4]

Le *Sharafnâmeh* est l'histoire des guerres et des conquêtes d'Alexandre et le présente comme un roi puissant et guerrier par excellence, tandis que l'*Eqbâlnâmeh* le décrit comme un philosophe, un sage et un prophète. Dans son poème, Nezâmi reprend l'histoire d'Alexandre telle que relatée par le *Shâhnâmeh* de Ferdowsi, notamment dans les chapitres consacrés au règne de Dârâb, Dârâ et Alexandre, mais Nezâmi change entièrement de forme, de style et de perspective.

Alexandre et la fille esclave chinoise sur le corps de Dârâ, page de *Sharafnâmeh* (Le Livre de l'Honneur) de Nezâmi, ca.1660

Livre d'Alexandre, Ière partie: Livre de l'Honneur

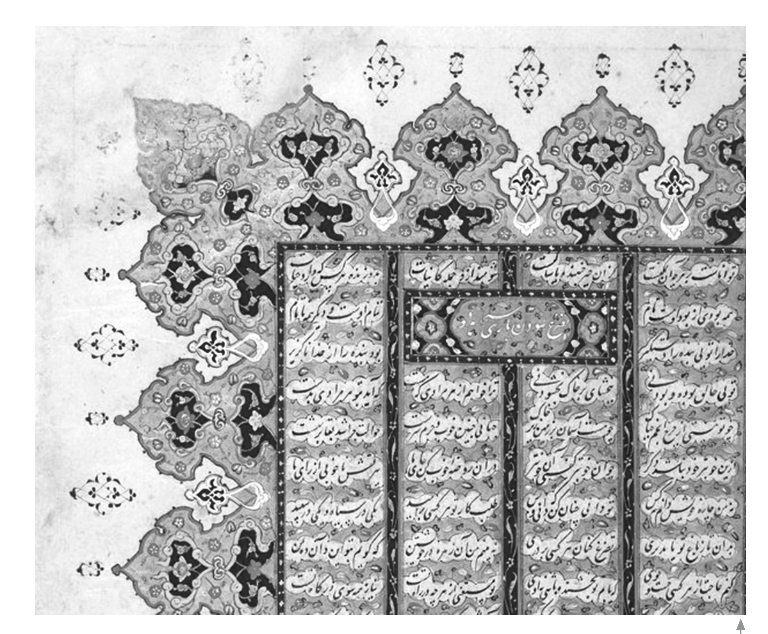
Le *Sharafnâmeh* ou *Livre de l'Honneur* appartient clairement à la tradition de la

poésie épique persane. Néanmoins, Nezâmi ne tente pas d'imiter le style épique de Ferdowsi. Il commence son poème par la louange du Prophète, puis rapidement, les principaux épisodes de la légende d'Alexandre sont présentés: la naissance d'Alexandre, sa succession au trône macédonien, sa guerre contre les envahisseurs d'Égypte, la guerre contre les Perses, la fin des Perses avec la défaite et la mort de Dârâ, le mariage d'Alexandre avec la fille de Dârâ, son pèlerinage à La Mecque, son séjour en Inde, en Chine et au Caucase. Le *Sharafnâmeh* se termine par le récit de la recherche infructueuse d'Alexandre pour l'eau de vie qui rend immortel.

Livre d'Alexandre, IIe partie: Livre du Succès

L'Eqbâlnâmeh ou *Livre du Succès* montre le talent didactique de son auteur. Dans cette seconde partie du *Livre d'Alexandre*, ce dernier est représenté comme un roi idéal, un philosophe et un prophète. Il est décrit comme un souverain parfait et un modèle de royauté sage.

Les poèmes de ce livre commencent par des prières à Dieu, puis reprennent différentes légendes. Notamment la légende d'Archimède et la serve chinoise ou la légende de Maria al-Qibitiyya (Maria la Copte). Puis le poète entame la présentation d'Alexandre qu'il identifie au Dhû-l-Qarnayn, littéralement celui qui a deux cornes, qui est un personnage coranique qui n'a jamais été formellement identifié. Puis suivent ses rencontres avec un berger sale et avec Socrate. La partie suivante est consacrée aux débats philosophiques et revient sur les propos de philosophes antiques tels qu'Aristote, Platon ou Socrate autour de la question de la création. Nezâmi démontre son érudition avec sa connaissance non seulement de la philosophie grecque, mais aussi de sa mythologie, avec entre autres la figure d'Hermès qui surplombe ces débats. Le livre continue avec la mention des prophéties d'Alexandre, puis de ses conquêtes. Enfin, Nezâmi revient sur les fins de vie de plusieurs des personnages qu'il a présentés. À la clôture du livre, le poète fait l'éloge de sa vie de poète.■



Feuillet enluminé du début de l'*Eqbâlnâmeh* ou Livre du Succès de Nezâmi

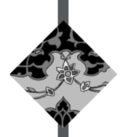
1. *Dictionnaire persan Moïn*, tome 5, Téhéran, 1392/ 2013
2. Eve Feuillebois-Pierunek. *Les figures d'Alexandre dans la littérature persane: entre assimilation, moralisation et ironie. 2010*. https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00652065 p:7
3. Eskandar-Nama of Nezami, www.iranicaonline.org/articles/eskandar-nama-of-nezami
4. Eve Feuillebois-Pierunek. *Les figures d'Alexandre dans la littérature persane: entre assimilation, moralisation et ironie*. 2010. https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00652065 p:7

Bibliographie:

- Eve Feuillebois-Pierunek. *Les figures d'Alexandre dans la littérature persane: entre assimilation, moralisation et ironie.* 2010. https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00652065
- Eskandar-Nama of Nezami, www.iranicaonline.org/articles/eskandar-nama-of-nezami , consulté le 15 janvier 2020
- *Dictionnaire persan Moïn,* tome 5, Téhéran, 1392/ 2013
- https://ganjoor.net/nezami/- www.iranicaonline.org/articles/eskandar-nama-of-nezami- https://peopleoill.com/people/nezami

Les « Sept Beautés » de Nezâmi

Babak Ershadi



Les cinq grandes œuvres poétiques de Nezâmi Gandjavi (1141-1209) furent réunies à titre posthume sous forme d'un recueil intitulé *«Khamseh»* (ou *«Pandj Ganjdj»* signifiant *«Les Cinq Trésors»*). Il comprend, selon l'ordre chronologique de cinq œuvres poétiques séparées thématiquement les unes des autres: *Le Trésor des mystères* (1165), *Khosrow et Chirine* (1180), *Leyli et Madjnoun* (1188), les *Sept Beautés* (1191 ou 1197) et le *Livre d'Alexandre* (1198).

Le Trésor des mystères est une œuvre poétique d'inspiration mystique et soufie, *Leyli et Madjnoun* sont tirés d'une légende arabe, tandis que *Khosrow et Chirine*, les *Sept Beautés* et le *Livre d'Alexandre* sont des épopées romantiques de chevalerie orientale de l'époque médiévale inspirées de l'Antiquité préislamique.

* * *

«*Haft Peykar*» ou les *Sept Beautés* sont une célèbre épopée romantique de Nezâmi datant de 1191 ou de 1197, selon une note attribuée à l'auteur dans un ancien manuscrit. Les *Sept Beauté*s présentent une biographie romancée du souverain sassanide Bahrâm V Gour (l'Onagre). La vie aventureuse de l'empereur sassanide qui a régné de 420 à 439 de notre ère avait déjà été traitée par Ferdowsi (935-1020) dans le *Livre des Rois*, auquel Nezâmi fait allusion à plusieurs reprises dans les *Sept Beauté*s. De façon générale, sa méthode consiste à omettre les épisodes que le grand poète épique avait traités dans le *Livre des Rois* ou à ne les aborder que très brièvement. En revanche, Nezâmi se concentre sur de nouveaux éléments de la vie du roi sassanide. Il conviendrait ici de rappeler que la vie de Bahrâm V Gour et les légendes liées à son personnage historique ont été une source d'inspiration d'œuvres littéraires classiques de l'époque médiévale. Après les Sept Beautés de Nezâmi, Bahrâm V devint aussi le personnage central des *Huit Jardins du paradis* (composés vers 1302) d'Amir Khosrow de Delhi (1253-1325), l'un des plus grands poètes classiques de l'Inde en langue persane.

Bahrâm V Gour («l'Onagre»), dix-septième empereur de la dynastie des Sassanides (224-651) régna de 420 à 439. Bahrâm avait un goût particulier pour les arts et la poésie, et surtout pour la chasse, d'où son surnom «Gour» qu'il aurait reçu après avoir chassé un onagre. Il passa sa jeunesse en exil, sur ordre de son père, Yazdgard Ier (empereur de 399 à 420) à la cour de la dynastie arabe préislamique des Lakhmides (300-602), vassaux des Sassanides. La persécution des chrétiens par les Sassanides fut à l'origine d'une guerre contre l'Empire romain d'Orient qui éclata en 420, dès le début du règne de Bahrâm V. Un traité de paix fut signé en 422 pour cent ans et les chrétiens obtinrent à nouveau la liberté de culte en Perse ainsi que les zoroastriens dans l'Empire romain d'Orient. Bahrâm V Gour épousa la princesse Sapinud, sœur du roi indien Shangal, dont il eut un fils, Yazdgard II, futur empereur de la Perse de 439 à 457.

Après une longue introduction, le poète commence l'histoire de la vie de Bahrâm à sa naissance, puis de son exil dès son plus jeune âge. Il aborde ensuite son éducation princière à la cour du roi arabe de la dynastie

Errant un jour dans le palais de Khowarnaq, Bahrâm découvre une salle cachée dans laquelle il trouve les portraits de sept belles princesses, chacune originaire de l'un des «Sept climats». Le jeune prince tombe immédiatement amoureux de toutes les princesses.

des Lakhmides, Nou'man. Élevé dans le désert, Bahrâm était également un formidable chasseur. Les Lakhmides, alliés des Perses, étaient une dynastie arabe préislamique du sud de l'Irak moderne. Ils avaient pour capitale la ville d'Al-Hira, sur la rive droite de l'Euphrate, à 18 kilomètres au sud-est de Nadjaf. Cependant, comme la plupart des ouvrages littéraires classiques, Nezâmi place la cour de Nou'man (roi de 390 à 481), non pas à Al-Hira, mais au Yémen. Le poète décrit aussi la construction de Khowarnaq, palais légendaire de Nou'man. Ce dernier offrit le palais au jeune prince sassanide.

Errant un jour dans le palais de Khowarnaq, Bahrâm découvre une salle cachée dans laquelle il trouve les portraits de sept belles princesses, chacune originaire de l'un des «Sept climats». Le jeune prince tombe immédiatement amoureux de toutes les princesses.



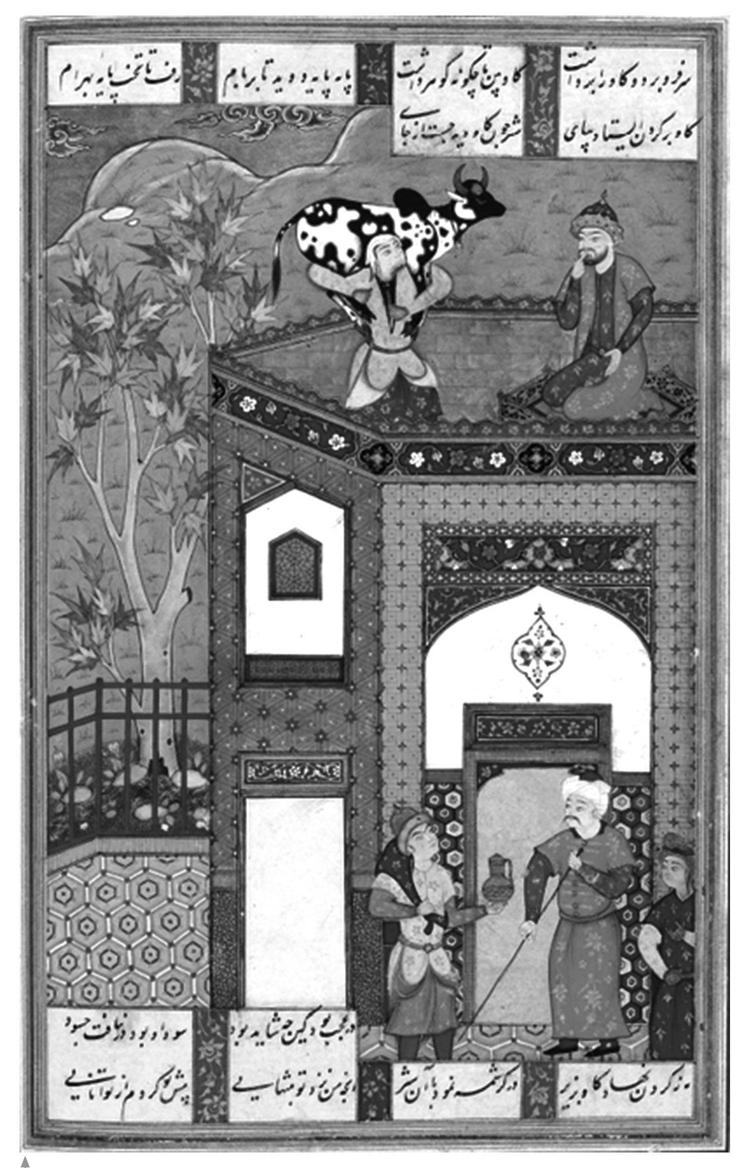
Plateau métallique de l'époque sassanide représentant une scène de chasse de Bahrâm V Gour, accompagné de son esclave romaine Azâdeh (selon Ferdowsi) ou Fetneh (selon Nezâmi).

Khowarnaq : une légende arabe

Cenmar (ou Sanimar, en arabe) fut un architecte byzantin qui construisit, à la demande de Nou'man, le palais de Khowarnaq à Al-Hira. Selon la légende, c'était le plus beau palais de l'Empire sassanide, une véritable œuvre d'art.

Sa construction dura vingt ans. Le jour où Cenmar finit les travaux, il invita le roi à le visiter. L'architecte byzantin parla alors de deux secrets au roi arabe. Le premier secret fit peur à Nou'man, car il concernait une brique dans le palais qui ferait s'effondrer tout le bâtiment si elle était déplacée. Cenmar dit qu'il était lui-même le seul à savoir où cette brique se trouvait. Le second secret de Cenmar rendit Nou'man jaloux: il lui dit qu'il serait capable de construire un autre palais qui pourrait se déplacer avec la lumière du soleil à des heures différentes de la journée. De peur que Cenmar ne détruisit un jour le palais de Khowarnaq et jaloux d'imaginer qu'un jour Cenmar pourrait construire un palais plus grand et plus beau pour un autre roi, Nou'man ordonna à ses gardiens de tuer Cenmar en le jetant du toit du palais. La «récompense de Cenmar» est devenue un proverbe dans la langue arabe.

Suite au décès de l'empereur sassanide Yazdjard Ier, Bahrâm prit la route vers la Perse pour réclamer son trône. Profitant de son absence, une partie de la noblesse sassanide fit monter sur le trône Khosrow l'Usurpateur. Bahrâm entreprit le siège de la capitale Ctésiphon avec l'aide des Lakhmides. Khosrow accepta de se retirer pacifiquement devant lui. Ainsi, Bahrâm fut reconnu comme roi et sauva son peuple



Miniature de l'école de Tabriz (1570) représentant Fetneh portant une vache sur ses épaules sur le toit du palais de Bahrâm. Université d'Oxford.

d'une famine.

Ensuite, Nezâmi reprend un long épisode de chasse de Bahrâm accompagné d'une esclave d'origine romaine qui s'appelle «Âzâdeh» dans la version de Ferdowsi, et «Fetneh» dans les *Sept Beautés* de Nezâmi. Ici, la fille n'est pas mise à mort, mais finalement pardonnée, et le jeune roi apprend une leçon de clémence.

Se souvenant des sept portraits qu'il avait vus au palais de Khowarnaq, le roi partit à la recherche des sept princesses. Il demanda d'abord la main d'une princesse perse (Dorosti) de la maison du roi Key Kavous. Il se rendit ensuite en Chine et épousa la fille du roi de Chine (Yaghmânâz). Bahrâm attaqua ensuite l'Empire romain de l'Orient. L'empereur byzantin accepta que sa fille épouse (Homâï) Bahrâm pour dissuader ce dernier de continuer la guerre. Par la suite, le roi sassanide épousa tour à tour la fille du roi du Maghreb (Azarioun), la fille du roi de l'Inde (Fourak), la fille du roi du Khwarezm (Nâzpari), et la fille du roi des Slaves (Nasrine Noush). Après ses sept mariages, Bahrâm ramena ses épouses dans la capitale, Ctésiphon.

Il ordonna à son architecte de construire sept dômes pour abriter ses nouvelles épouses. L'architecte de la cour lui dit que chacun des «Sept climats» était sous l'emprise d'un des sept astres et lui conseilla de faire orner chaque dôme avec la couleur associée au climat et à la planète de chaque princesse. Le roi fut d'abord sceptique, mais finit par lui permettre de réaliser les constructions d'après ce schéma.

À la fin des travaux, les sept épouses s'installèrent chacune dans leur splendide pavillon surplombé d'un dôme dont la couleur correspondait à l'astre qui dominait son pays:

- Farouk d'Inde eut un dôme noir (Saturne),

- Homâï de Byzance eut un dôme jaune (Soleil),

-Nâzpari du Khwarezm eut un dôme vert (Lune),

-Nasrine Noush la Slave eut un dôme rouge (Mars),

-Azarioun du Maghreb eut un dôme turquoise (Mercure),

-Yaghmânâz de Chine eut un dôme

santal (Jupiter),

-Dorosti de Perse eut un dôme blanc (Vénus).

Les princesses s'installèrent dans les splendides pavillons. Pendant une semaine, le roi rendit visite à chaque princesse le jour qui correspondait à son astre. Presque la moitié du texte des *Sept Beautés* est consacré à ces visites:

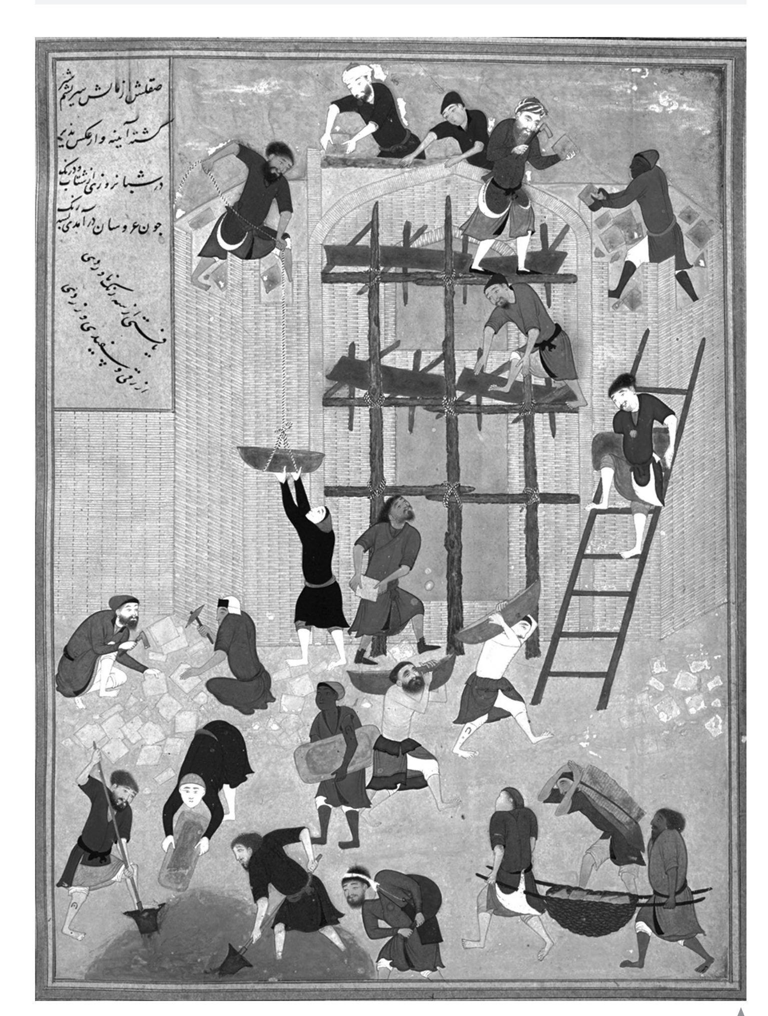
Samedi, le jour de saturne, le roi Bahrâm rendit visite à Fourak, la fille du Rajah de l'Inde. Fourak, vêtue de noir, accueillit Bahrâm dans son pavillon noir et lui narra la plus belle histoire du monde («car le noir est la plus belle des couleurs»), celle d'un roi qui se rendit en Chine et tomba amoureux de la reine de la «ville des pâmés» (shahr-e Madhoushân, en persan) dont tous les habitants se vêtaient de noir.

Dimanche, le jour du Soleil, lorsque le coucher du soleil éclatait en couleurs dorées, Bahrâm entra dans le pavillon de la princesse byzantine Homâï. Elle essaya de le convaincre que la couleur jaune était la meilleure, car couleur de l'or. La jeune beauté byzantine raconta à Bahrâm l'histoire d'un roi qui acheta une esclave et tomba amoureux d'elle. Or, l'esclave ne voulait pas de lui.

Lundi, le jour de la Lune, Bahrâm rendit visite à Nâzpari, princesse du Khwarezm. La beauté du Khwarezm, vêtue de vert, essaya de persuader le roi que le vert était la meilleure couleur pour représenter l'amour. Elle lui relata l'histoire d'un homme pieux qui tombe amoureux d'une très belle femme mais qui, pour éviter le péché, quitte la ville et part en pèlerinage en Terre Sainte en Palestine.

Mardi, le jour de Mars, Bahrâm entra dans le pavillon de la princesse des Slaves, Nasrine Noush. D'après certaines critiques, l'histoire (moins sensuelle que

Il ordonna à son architecte de construire sept dômes pour abriter ses nouvelles épouses. L'architecte de la cour lui dit que chacun des «Sept climats» était sous l'emprise d'un des sept astres et lui conseilla de faire orner chaque dôme avec la couleur associée au climat et à la planète de chaque princesse. Le roi fut d'abord sceptique, mais finit par lui permettre de réaliser les constructions d'après ce schéma.



Miniature de Kamaâleddin Behzâd (1450-1535) représentant la construction du palais Khowarnaq.



Miniature du XIe siècle montrant l'architecte Cemanr jeté du toit du palais Khowarnaq sur ordre du roi arabe Nou'man.

les autres) que la beauté slave raconta au roi serait le cœur de tout le récit, d'autant plus que le nom du roi (Bahrâm) signifie en persan «Mars». Nasrine Noush lui relata l'histoire d'une jeune princesse qui ne voulait absolument pas se marier et disait non à ses nombreux prétendants. Finalement, elle accepta de se marier en fixant des conditions strictes à son futur mari qui, au risque de sa vie, devait briser des talismans et répondre à des énigmes. Le récit donne une leçon au roi Bahrâm: pour gouverner son royaume, un roi doit posséder une grande sagesse et faire preuve de grandes qualités comme le courage, l'endurance et l'honnêteté.

Mercredi, le jour de Mercure, Bahmân se rendit dans la demeure de la princesse Azarioun du Maghreb. Sous le dôme turquoise de son pavillon, elle relata au roi l'histoire d'un jeune commerçant, Mâhân l'Intelligent. Sans le savoir, il devint l'associé d'un démon qui s'était déguisé en humain, le trompa et le conduisit dans le domaine des démons et des djinns. Là, le démon donna Mâhân à une démone extrêmement laide et méchante qui l'obligea à s'unir à elle. Mâhân l'Intelligent ne put se sauver que par le repentir et l'invocation du secours divin.

Jeudi, le jour de Jupiter, le roi Bahrâm entra dans le pavillon de Yaghmânâz, fille du roi de la Chine. Elle lui raconta l'histoire de deux jeunes hommes qui prirent la route ensemble pour traverser le désert. Après quelques jours, le premier qui s'appelait «Bien» eut soif, car il avait bu toute l'eau qu'il avait dans son outre. Il demanda à son compagnon qui s'appelait «Mal» de lui donner un peu d'eau. «Mal» accepta de le faire à condition que «Bien» lui donne quelque chose en échange, quelque chose qu'il ne puisse pas lui reprendre une fois arrivés à leur destination. «Mal» exigea qu'il lui donne ses yeux qu'il arracha en échange d'un peu d'eau avant de l'abandonner seul dans le désert. «Bien» fut finalement sauvé par la fille d'un berger qui le guérit et lui redonna la vue avec des herbes du désert. Il tomba amoureux de la fille du berger, mais le berger refusait de marier sa fille à «Bien». Ce dernier se rendit plus tard dans la ville et guérit la fille malade

du roi avec des herbes que la fille du berger lui avait données. Il guérit ensuite les yeux de la fille aveugle du vizir. Il épousa les deux jeunes filles. Il retrouva «Mal». Il ne se vengea pas et lui pardonna.

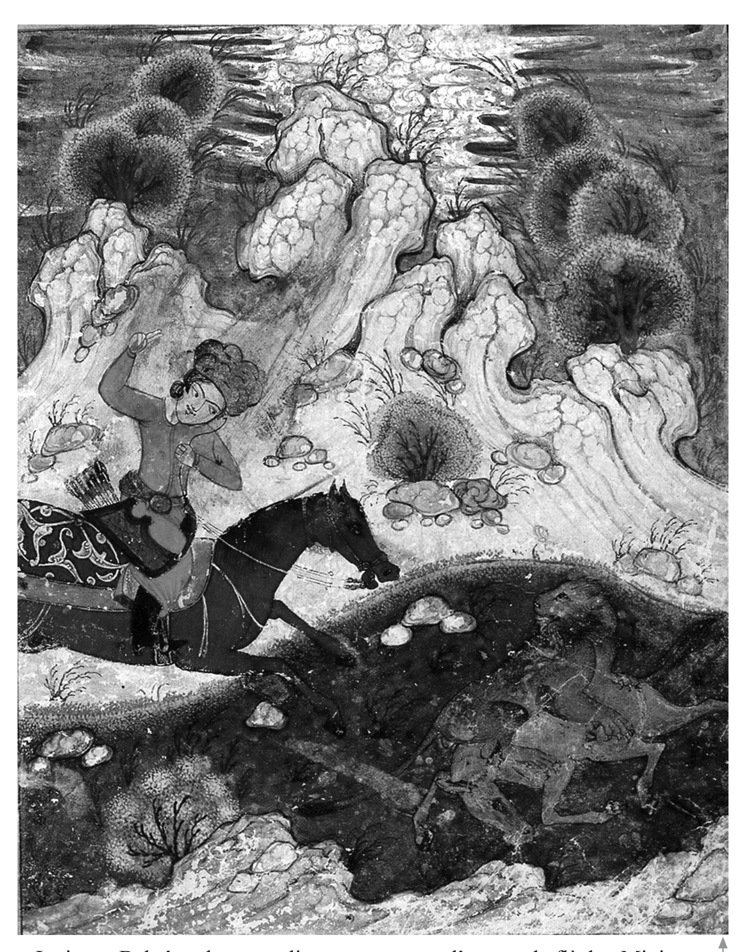
Vendredi, le jour de Vénus, le roi Bahrâm se rendit dans le pavillon de Dorosti, la beauté perse, vêtue de blanc et vivant sous le dôme blanc. Dorosti lui raconta l'histoire d'un jeune homme pieux tenté par le plaisir hors mariage. Le destin empêcha, à plusieurs reprises, le jeune homme de commettre l'illicite. Finalement, il se repentit et se maria avec la jeune fille qu'il désirait.

* * *

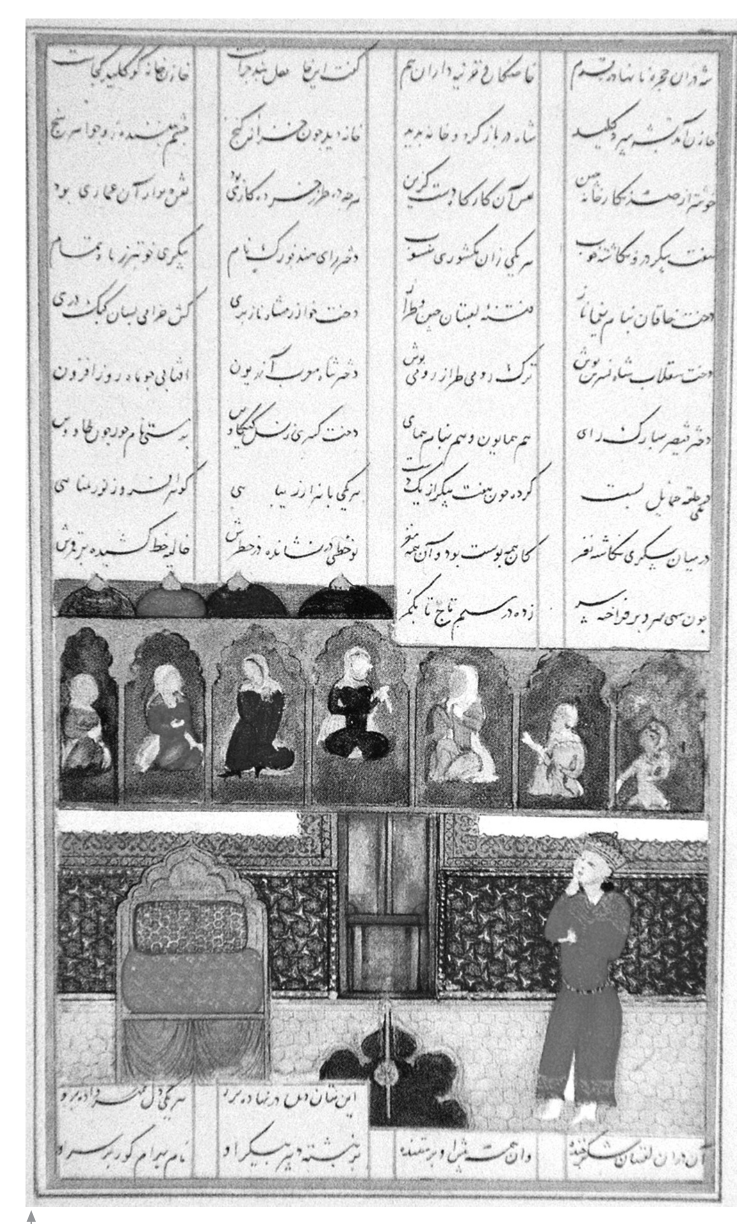
Les années passèrent. Pendant que le roi passait le plus clair de son temps avec ses épouses, un mauvais vizir s'empara du pouvoir dans le royaume. Finalement, Bahrâm découvrit que les affaires du royaume étaient en pleine débâcle, que le trésor était vide et les souverains des royaumes voisins prêts à l'invasion. Pour se vider l'esprit, il partit un jour à la chasse dans le désert. De retour de la chasse, il tomba sur un berger qui avait pendu son chien à un arbre. Il lui en demanda la raison. Le berger lui expliqua comment le chien de garde autrefois fidèle avait trahi son troupeau et offrait des moutons à une louve dont il était tombé amoureux. Le roi se rendit compte que son propre «chien de garde» (le mauvais vizir) l'avait trahi. Il fit arrêter le vizir. Parmi la multitude de plaignants qui avaient souffert des injustices commises par le vizir contre les habitants du royaume, Bahrâm en sélectionna sept pour témoigner. Les sept victimes relatèrent tour à tour leurs tristes histoires. Le ministre fut condamné et mis à mort. Le roi rétablit la justice et ordonna la transformation des sept dômes de plaisir en temples de feu et les dédia à Dieu. Bahrâm partit à la chasse une dernière fois et disparut mystérieusement dans une caverne.

* * *

Dans son ouvrage intitulé *Des images de Nizami* (1927), le célèbre orientaliste allemand Hellmut Ritter (1892-1971), spécialiste des langues et des littératures orientales (arabe, persan et turque) et fin connaisseur du mysticisme oriental, a décrit les *Sept Beautés* comme «la meilleure et la plus belle épopée de la poésie néo-persane et en même temps



Le jeune Bahrâm chasse un lion et un onagre d'une seule flèche. Miniature de l'école d'Ispahan (1636), Institut Elyazmalar à Bakou (République d'Azerbaïdjan).



Bahrâm voit les portraits des Sept Beautés dans une salle secrète du palais de Khowarnaq. Miniature de l'école de Behzad (1479), Musée national de littérature à Bakou (République d'Azerbaïdjan).

[…] l'une des créations poétiques les plus importantes de l'ensemble de la littérature indo-européenne orientale». C'est un jugement avec lequel il est difficile d'être en désaccord étant donné la qualité de cette œuvre poétique de Nezâmi.

Le poète fait un usage original de diverses sources plus anciennes, parmi lesquelles le *Livre des Rois* de Ferdowsi et d'autres versions de l'histoire préislamique de l'Iran, ainsi que le *Siyâssat Nâmeh* (Livre de la politique), un célèbre traité d'éthique politique de Nizâm al-Mulk (1018-1092), grand vizir des sultans seldjoukides, dont il tira l'histoire du berger et de son chien infidèle.

Les sept histoires racontées par les sept princesses proviendraient probablement de sources antérieures, mais les critiques n'en ont trouvé aucune trace jusqu'à nos jours. Cependant, la version que Nezâmi présente de ces sept histoires dans les *Sept Beautés* a eu une grande influence sur le développement ultérieur de la littérature persane et de la littérature mondiale.

François Pétis de La Croix (1653-1713), orientaliste français, relate quelques-unes de ces histoires dans son ouvrage intitulé les *Mille et un jours, contes persans* (1710-1712). L'orientaliste français y évoque l'histoire racontée pour Bahrâm par la princesse des Slaves (mardi), c'est-à-dire le récit d'une princesse chinoise cruelle qui avait fixé des conditions mortelles pour ses prétendants. Bien que la princesse n'ait pas de nom dans la version relatée par Nezâmi, l'orientaliste français lui donna le nom de Turandot (Tourandokht en persan, «fille de Touran»).

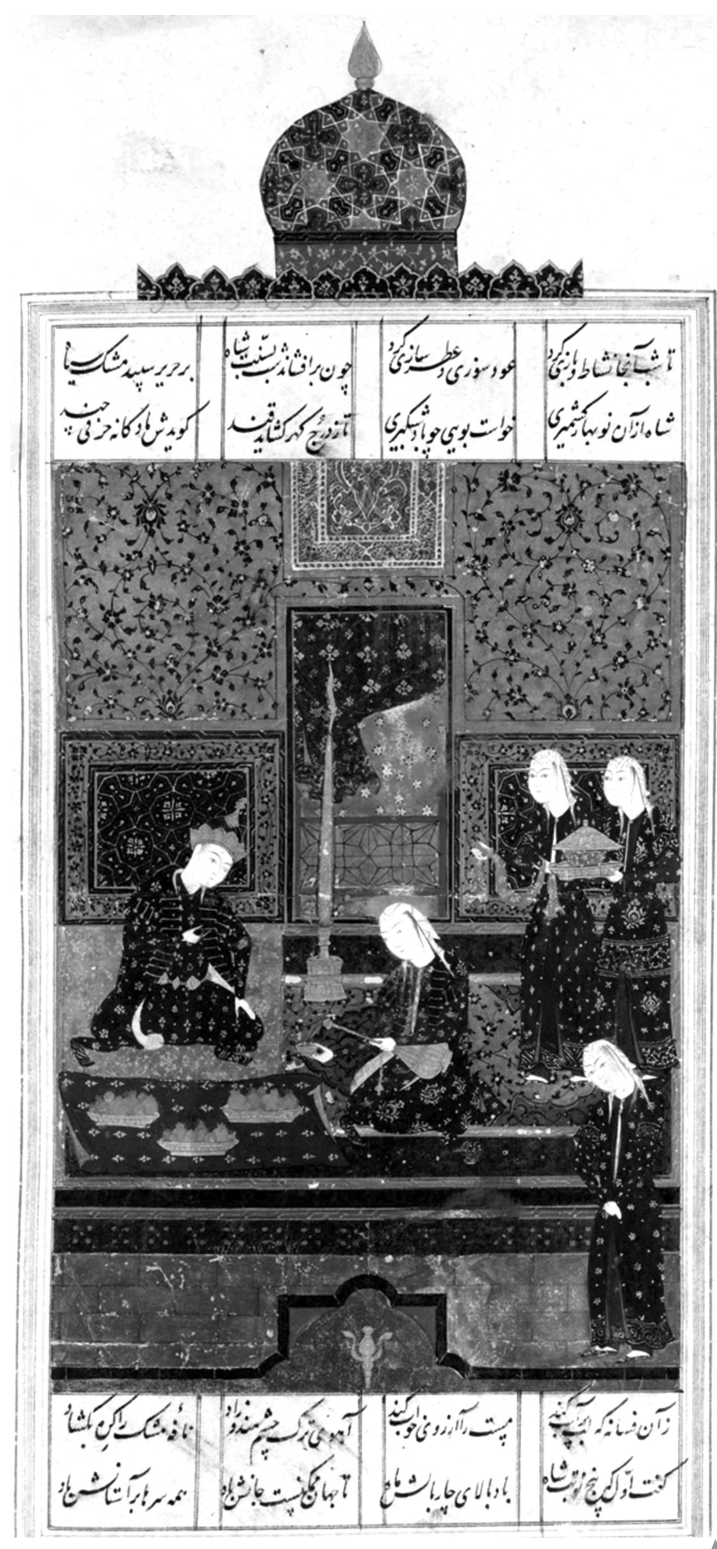
En 1762, le dramaturge italien Carlo Gozzi s'en inspira pour écrire une tragi-comédie en cinq actes intitulée *Turandot* (Tourandokht en persan, «fille de Touran»). En 1801, le poète allemand Friedrich von Schiller (1759-1805) s'en inspira à son tour pour écrire sa pièce de théâtre intitulé *Turandot, princesse de Chine*.

L'un des plus grands compositeurs de la fin du XIXe siècle et du début du XXe siècle, l'Italien Giacomo Puccini (1858-1924), composa *Turandot*, un opéra en trois actes et cinq tableaux. Il s'inspira de

Fourak, vêtue de noir, accueillit Bahrâm dans son pavillon noir et lui narra la plus belle histoire du monde («car le noir est la plus belle des couleurs»), celle d'un roi qui se rendit en Chine et tomba amoureux de la reine de la «ville des pâmés» (shahr-e Madhoushân, en persan) dont tous les habitants se vêtaient de noir.

l'œuvre de Carlo Gozzi, déjà mise en musique en 1917 par Ferruccio Busoni (1866-1924) sous le même nom de Turandot.

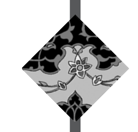
Les *Sept Beautés* de Nezâmi sont un chef-d'œuvre de la représentation littéraire de la sensualité, mais l'œuvre est également un travail profondément moraliste. Dans certaines études modernes, il a été plus ou moins considéré comme un traité versifié sur l'astrologie, mais c'est une erreur de compréhension: par contraire, il s'agit des tentatives ratées de Bahrâm de trouver le bonheur en vivant en accord avec les étoiles. Les sept dômes sont construits en parfait accord avec les propriétés des étoiles, mais ils sont presque à l'origine de la chute de Bahrâm. En fin de compte, pour un homme et pour un roi, seule la justice compte. Ce n'est qu'en abandonnant les plaisirs représentés par les sept dômes et en tenant compte des plaintes des sept victimes de la tyrannie que Bahrâm acquiert le statut de véritable héros. ■



Bahrâm écoute l'histoire de la beauté indienne dans le pavillon noir. Miniature de l'école de Shirâz (1548), Freer Gallery of Art à Washington (États-Unis).

Khosrô et Shirin, la plus célèbre histoire d'amour iranienne

Shahâb Vahdati



L'œuvre littéraire de Nezâmi est composée d'œuvres épiques et lyriques réunies dans le recueil que l'on appelle le *Panj Ganj* ou *Khamseh*, signifiant «Les Cinq Trésors», qui comprend également des ghazals, des qasidas, des quatrains et d'autres formes poétiques lyriques. Selon certaines sources anciennes, notamment l'anthologie de l'historiographe Dowlatshâh Samarqandi, le grand divân de Nezâmi comprendrait jusqu'à 20 000 distiques. Néanmoins, ce qui reste aujourd'hui de ce recueil ne comprend que 6 qasidas, 116 ghazals et 30 roba'ï (quatrains).

Les qasidas de Nezâmi sont souvent adressées aux dirigeants. Faisant référence à la foi islamique, elles affirment que la dignité d'une personne ne se mesure pas à sa richesse, mais à ses bonnes actions. Elles condamnent impétueusement les oppresseurs. Il existe aussi des qasidas panégyriques, mais elles constituent une partie infime de l'œuvre nezâmienne. Nezâmi accorde la plus grande place aux ghazals, forme lyrique dont le thème principal est purement l'amour. Mais le thème de l'amour chez Nezâmi est porteur de questions sociales et morales, telles que la fidélité, l'intégrité et l'humanité, introduites en tant que normes de comportement anoblissant l'individu. Les ghazals de Nezâmi sont imprégnés d'un esprit qui affirme la beauté de la vie, et le poète y chante l'amour.

En termes linguistiques et stylistiques, Nezâmi est considéré comme l'un des auteurs les plus difficiles à analyser, en particulier dans le recueil *Makhzan al-Asrâr*. Le poète a délibérément investi de la complexité dans le poème, car il a conçu une œuvre philosophique non destinée à une lecture divertissante. Le lexique riche du recueil contient des nuances s'associant à des champs sémantiques très variés, ce qui nécessite une érudition considérable de la part du lecteur. De nombreuses imitations de la séquence d'ouverture du recueil des *Cinq Trésors* dans la littérature du Proche et du Moyen-Orient, de l'Asie centrale et de l'Inde peuvent attester de la place et de la signification de l'œuvre de Nezâmi dans la littérature mondiale. Le nombre de ces imitations est proche de cinquante. L'une d'entre elles, un divân écrit en persan en Inde, est particulièrement

De nombreuses imitations de la séquence d'ouverture du recueil des *Cinq Trésors* dans la littérature du Proche et du Moyen-Orient, de l'Asie centrale et de l'Inde peuvent attester de la place et de la signification de l'œuvre de Nezâmi dans la littérature mondiale. Le nombre de ces imitations est proche de cinquante. L'une d'entre elles, un divân écrit en persan en Inde, est particulièrement intéressante, car elle contient des réponses aux questions évoquées dans *Makhzan al-Asrâr*.

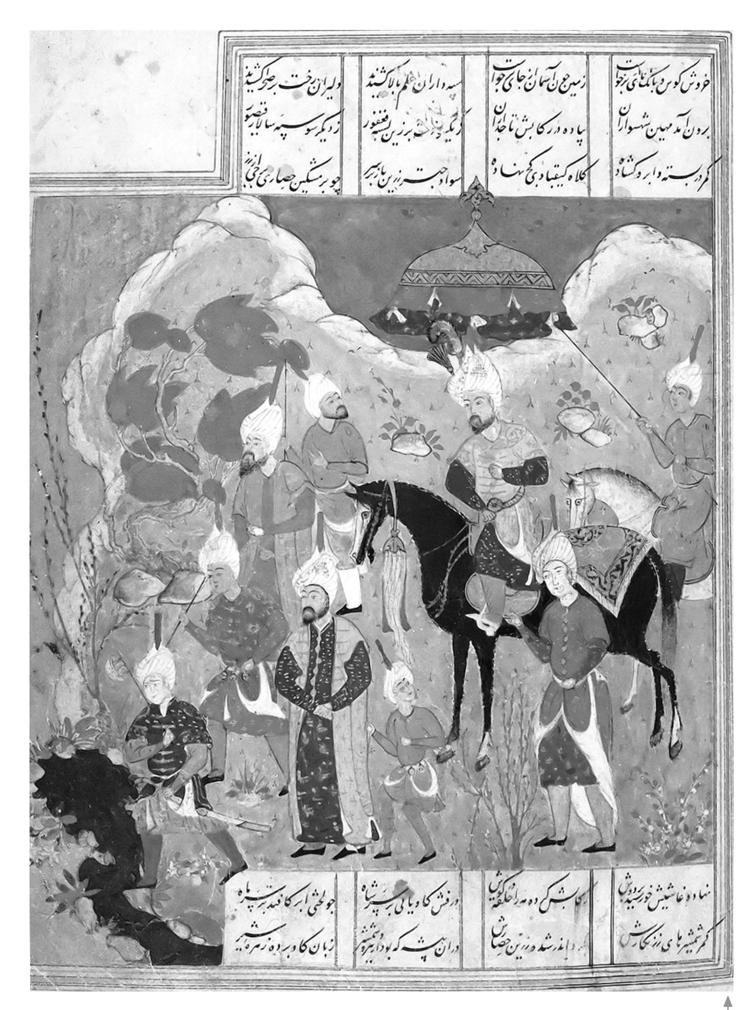
intéressante, car elle contient des réponses aux questions évoquées dans *Makhzan al-Asrâr*.

Des éléments autobiographiques de la vie du poète – qui n'a pas toujours été financièrement stable, les activités littéraires n'assurant pas un revenu régulier – apparaissent explicitement dans *Leyli et Majnun* et le *Sharaf-Nâmeh* (contenus dans la première partie du *Livre d'Alexandre*). Ces éléments ont poussé certains spécialistes à suggérer que Nezâmi était un scribe ou bien un enseignant. Dès son jeune âge, le poète commença à travailler. Plus tard, quand sa renommée devint mondiale, les souverains lui offrirent des postes à leur cour et devinrent de généreux mécènes. Néanmoins, ses admonestations et ses conseils de justice et de gouvernance ne leur convenaient guère et ils n'aimaient pas les maximes philosophiques des œuvres de Nezâmi. Ils exigeaient de la poésie laudative et non des conseils édifiants.

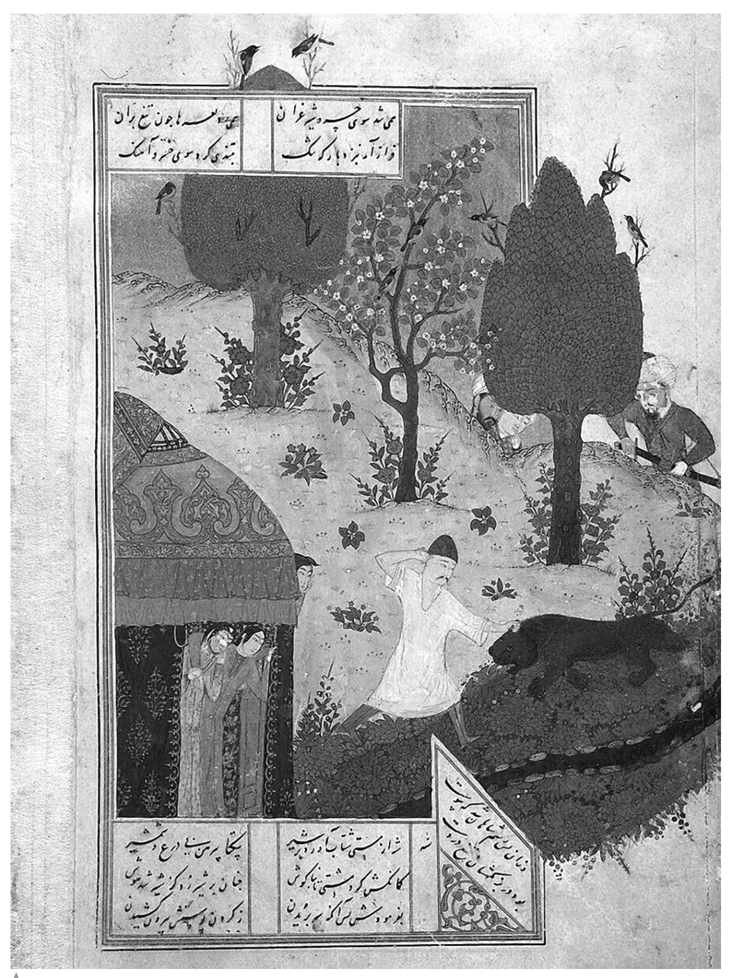
Le divân des *Cinq Trésors* est parfaitement structuré, de sorte que chaque discours répond à son précédent, créant ainsi une chaîne continue de pensées. Chaque discours est illustré par une parabole souvent empruntée à la poésie orale.

Nezâmi lui-même considérait son premier poème comme une réponse (*nazir*) au *Hadighat ol-Haghighah* (Jardin des Vérités) de Sanâï (poète du XIIe siècle). Cependant, le *Makhzan al-Asrâr* n'est pas une réponse dans les formes consacrées à ladite œuvre, car il est composé dans une métrique différente de l'ouvrage de Sanâï. Ce alors qu'un *Nazir* est censé reprendre la métrique de sa référence.

Ce poème est donc entré dans la littérature iranienne comme une novation et verra dans le futur de nombreuses réponses des plus grands maîtres. La métrique employée dans cet ouvrage n'avait jamais été employée ailleurs, notamment dans la poésie épique. Nezâmi a été le premier à l'adopter et elle fera de nombreux adeptes. En outre, le *Makhzan al-Asrâr* se démarque de l'œuvre de Sanâï par sa thématique sociale et esthétique. Il proclame également des idéaux humanistes, introduisant notamment une défense des opprimés. Dans les courtes histoires didactiques qui parsèment cet



Khosrow se rend au palais de Shirin sous prétexte de chasser, *Khamseh* de Nezâmi, 1541



Le roi d'Iran Khosrow tue un lion sauvage devant le tribunal de Shirin, 1431

ouvrage, Nezâmi utilise de nombreuses images vives de gens simples et sages, leur donnant une voix pour protester contre l'oppression et la tyrannie.

Dans l'histoire «La vieille femme et le sultan Sanjar», la pauvre vieille veuve, qui n'a pas peur du cruel souverain, jette audacieusement la vérité à la face du souverain et se plaint de son oppression et de sa trahison:

La justice de la couronne - je ne vois pas en toi!
La fin de l'oppression - je ne vois pas en toi!
Le roi doit être un soutien au peuple,
Et de toi nous arrive que bassesse

Ce n'est pas juste que de voler les orphelins
Laisse cela! Ce n'est pas le butin d'Abkhaze

داوری و داد نمی بینمت
از ستم آزاد نمی بینمت
از مَلِکان قوت و یاری رسد
از تو به ما بین که چه خواری رسد
مال یتیمان سِتُدَن ساز نیست
بگذر از این غارت ابخاز نیست

«L'histoire du roi oppresseur et du sujet juste» est également consacrée à ce thème.

Le travail qui orne la vie exalte l'individu. C'est l'un des sujets principaux non seulement du *Makhzan al-Asrâr*, mais aussi de toute la créativité de Nezâmi. Cependant, les vœux de ce grand penseur ne se limitent pas à cela. «Les exigences éthiques de Nezâmi sont extrêmement élevées, sa morale choisit les exceptionnellement forts qui peuvent porter le fardeau si lourd du Temps sur leurs épaules.» (Saïd Naficy).

Il convient de rappeler que Nezâmi obtint un succès précoce comme poète, mais il abandonnera rapidement la poésie pour des raisons inconnues. On peut imaginer sa répugnance vis-à-vis d'une situation où les poètes de cour étaient prêts à s'humilier pour un morceau de pain. Néanmoins, ayant obtenu son premier grand succès en poésie, Nezâmi attira l'attention du roi de Derbent. Pour un poème qu'il aimait, ce dernier lui envoya comme présent une jeune esclave kiptchak nommée Afâq. Elle fut la première épouse et la bien-aimée de Nezâmi et mourut jeune. Sa perte laissa une trace profonde dans l'âme du poète, comme en témoigne l'introduction de

l'auteur au poème *Khosrô et Shirin*.

Le feu de mon amour enfuma tous les horizons[1]
Je plongeais l'œil de ma raison dans le sommeil

ز عشق آفاق را پر دود کردم
خِرَد را دیده خواب آلود کردم

Des *Panj Ganj* à *Khosrô et Shirin*

Les *Panj Ganj* de Nezâmi, qui lui ont assuré une renommée incontestable, sont de grandes toiles épiques reflétant non seulement les événements les plus importants du passé, mais aussi la réalité contemporaine du poète.

La première partie des *Panj Ganj* est intitulée *Makhzan al-Asrâr* (Trésor des secrets). Elle a été composée avec certitude entre 1173 et 1179, et appartient au genre didactique, très populaire au Moyen-Orient, en particulier chez les poètes de l'Iran oriental (Khorâssân et Asie centrale). Ce genre encore très répandu dans la littérature de l'Iran sassanide s'appelait *andarz* (conseils). Le livre se compose d'une partie introductive et de vingt chapitres nommés *Maghâleh* (lit. discours). Le premier discours débat de la création d'Adam, et aborde des récits de la tradition musulmane qui lui sont liés, l'idée de la domination humaine sur le monde, le concept de nature humaine et les devoirs de l'homme dans le monde. Le deuxième discours porte sur la justice. Ici, le poète conseille le souverain et souligne l'importance de l'humilité et son devoir de prendre soin de ses sujets en tant que garant de la justice. Le troisième discours porte sur les vicissitudes de la vie; l'auteur estime son époque difficile et dépourvue de vertus. Il pose des questions abstraites, plutôt philosophiques: la vieillesse, le sens de la vie, les relations entre les hommes et les animaux, l'attitude de l'homme vis-à-vis du monde.

En 1180, Nezâmi a terminé son deuxième livre, *Khosrô et Shirin*. L'intrigue de ce poème épique romantique est partiellement tirée des chroniques sassanides. Les deux héros sont des personnages historiques. Shirin est mentionnée dans des sources byzantines, syriennes, arabes et arméniennes. Khosrô, tué en 628, est le dernier roi sassanide d'importance. Le cycle des légendes de sa vie nous a été apporté par des auteurs des IXe-Xe siècles.

Le travail qui orne la vie exalte l'individu. C'est l'un des sujets principaux non seulement du *Makhzan al-Asrâr*, mais aussi de toute la créativité de Nezâmi. Cependant, les vœux de ce grand penseur ne se limitent pas à cela. «Les exigences éthiques de Nezâmi sont extrêmement élevées, sa morale choisit les exceptionnellement forts qui peuvent porter le fardeau si lourd du Temps sur leurs épaules.» (Saïd Naficy).

Parmi ceux qui citent la belle princesse figure le chroniqueur Bal'ami (mort en 996), l'auteur de *Histoire de Bal'ami,* qui parle d'elle en ces termes: «Parmi les gens, personne n'a vu plus belle de visage et meilleure de conduite.» La légende la plus complète sur Khosrô et Shirin est donnée dans le *Shâhnâmeh* de Ferdowsi. Mais dans la version de Ferdowsi, c'est la figure de Khosrô qui est au centre de l'histoire, car le *Shâhnâmeh* est le «Livre des Rois». Outre ces écrits, de nombreuses légendes orales ont été largement diffusées parmi le peuple (ce n'est pas sans raison

que les ruines d'un palais achéménide dans la région de Kermânshâh sont connues sous le nom de «Qasr-e Shirin», c'est-à-dire Château de Shirin). Nezâmi a beaucoup appris de la vie de Khosrô grâce aux anciennes chroniques de l'Azerbaïdjan. Un registre de la légende de l'amour de Khosrô et Shirin a été conservé dans la ville de Barda, et Nezâmi connaissait, bien sûr, la version de cette légende donnée par Ferdowsi dans le *Livre des Rois,* mais il a changé les détails de l'histoire de son prédécesseur, se justifiant avec éloquence:

Je n'ai pas redit ce que le sage avait dit

Car le redit est de mauvais augure

Contrairement à Ferdowsi, Nezâmi a profondément développé le thème de l'amour pour Khosrô et Shirin. Le poète voit dans l'amour le sens vrai de la vie humaine. Un homme sans amour est mort, comme une flûte cassée. La véritable innovation de l'artiste réside en ce qu'il attribue le rôle principal non pas à Khosrô, mais à Shirin, la nièce du souverain d'Arménie, Mahin-Banu. Shirin est une femme d'intelligence, de beauté et de volonté. Elle est très active et présente dans tous les événements de la vie publique. Shirin aime le prince sassanide Khosrô, son amour est fort et sans limites, même face aux défauts de son élu. Par son ardeur naturelle, elle doit affronter de nombreuses épreuves. Sa beauté est ornée d'une volonté de fer, d'un courage exemplaire. Elle sait brider Khosrô dans ses désirs, défendre son honneur. Elle est en même temps une mesure idéale, juste et humaine. Après la mort de sa tante Mahin-Banu, elle ramène l'ordre dans le pays, commence à prendre soin des gens:

Dès que le pouvoir est passé à Shirin
La gloire du pays passa du Poisson à la Lune
Sa justice réjouit les sujets
Tous les prisonniers furent libérés
(Shirin) leva l'oppression
Elle abolit toutes les pratiques violentes
Plus de droit de passage aux portes
Ni d'impôts pour les paysans
Elle fit profiter la ville et le village
Car elle méritait mieux des éloges [que des présents matériels]

چو بر شیرین مقرر گشت شاهی
فروغ ملک بر مه شد ز ماهی
به انصافش رعیت شاد گشتند
همه زندانیان آزاد گشتند

Ce folio du manuscrit représente la chasse de Khosrow et Shirin.

ز مظلومان عالم جور برداشت
همه آئین جور از دور برداشت
ز هر دروازه ای برداشت باجی
نجست از هیچ دهقانی خراجی
مسلم کرد شهر و روستا را
که بهتر داشت از دنیا دعا را

La conduite noble de Shirin influence les autres. Ainsi Khosrô, à l'origine insouciant et immoral, indifférent au sort du peuple, commence à apprendre comment il faut être un roi humain. Féminine, douce par nature, Shirin possède une force véritablement héroïque. Elle est énergique et fait preuve de ténacité dans l'atteinte de ses objectifs, méprise la soumission et la faiblesse.

Khosrô aime Shirin, mais son amour est égoïste, il n'est pas animé pas l'oubli de soi et n'a pas la capacité à se sacrifier. Mais à la fin du poème, sous l'influence de l'amour désintéressé, Shirin parvient à changer le caractère de Khosrô. Acquérant les traits d'un souverain humain, le roi est transformé. C'est l'idée principale du poème.

Khosrô est richement doué, mais il gaspille sa jeunesse dans le plaisir et le divertissement, mène une vie luxueuse et insouciante. L'une des images les plus remarquables de l'œuvre contraste avec lui: Farhâd est un maçon qualifié, d'une force «égale à celle d'un éléphant». Son amour ardent pour Shirin l'accompagne dans son travail solitaire.

Le personnage de Farhâd est une innovation poétique. Ce natif du milieu de l'artisanat urbain s'oppose au représentant de l'élite féodale. La comparaison n'est pas en faveur de Khosrô. Le poète revêt Farhâd de traits nobles. Il est intrépide, indépendant, honnête, d'une force gigantesque. Comme si ce n'était pas un homme, mais l'incarnation personnifiée du travail.

La fin de ce tournoi est inévitablement tragique, en faveur du roi: Farhâd périt dans cet affrontement, mais un détail est curieux. L'enfant du peuple ne meurt pas dans un combat loyal, mais parce qu'il est trahi. Par cela, Nezâmi rappelle non seulement les méthodes déloyales auxquelles l'élite a recours pour rester au pouvoir, mais révèle aussi la faiblesse de ces derniers.

Non moins vraie est l'image d'un homme vil et insidieux employée par Khosrô pour mener son plan criminel. Il est curieux que la description réaliste ait été reliée organiquement à son univers intérieur, créant ainsi le portrait fini d'un tueur:

On chercha un héraut du malheur
Dont le front sombre garde des traces d'ennui

Comme un boucher, témoin d'un sang furieux
Volcanique, sa moustache comme enflammée

On lui suggéra des mots durs
Le séduisant par (l'appas de) l'or, sous la menace (de l'épée) en fer

On l'envoya à Béhistoun
L'ayant poussé vers l'ingratitude et la vilenie

طلب کردند نافرجامگو (یی)
گره پیشانی دلتنگرو (یی)
چو قصاب از غضبخونی نشانی
چو نفاط از بروت آتش فشانی
سخن های بدش تعلیم کردند
به زر وعده به آهن بیم کردند
فرستادند سوی بیستونش
شده بر ناحفاظی رهنمونش



Manuscrit représentant Khosrow et Shirin se divertissant par Bârbad et Nakisâ, 1481, époque timuride

Le poète trace en quatre mots le portrait fini d'un vil traître.

Le poème se termine par une histoire sur la façon dont Chirûyeh, le fils de Khosrô, issu de son premier mariage avec Maryam, fille de l'empereur byzantin, qui a grandi au palais dans une atmosphère de mensonges, de méchanceté et d'hypocrisie, éprouve une passion coupable pour sa belle-mère et, pour réaliser son amour, tue son propre père. Cependant, Shirin demeure fidèle à Khosrô et se suicide après sa mort.

Les personnages principaux de *Khosrô et Shirin* sont dotés de traits romantiques, et leurs actions sont motivées par un sentiment d'amour dévorant.

La conduite des héros avance vers une certaine noblesse et ils réalisent des exploits au nom du bonheur terrestre, tout ceci sous la forme d'une poésie lyrique très brillante. La romance de Nezâmi est affirmatrice de vie. Optimiste, elle exprime la foi en l'avenir, en la victoire de la vie, en la force et l'esprit de l'homme. Nezâmi, le poète merveilleux, a su créer des images vives, véhiculant dans des descriptions colorées toute la variété de la nature pittoresque de son pays. Il fait aussi preuve d'une grande habileté dans le choix des moyens expressifs pour représenter les personnages, transmettant l'apparence psychologique des personnages, leur état émotionnel. Les héros sont présentés grâce à un développement dynamique. Traitant habilement le matériel folklorique, Nezâmi a créé une œuvre qui, à son tour, a influencé le développement de l'art populaire oral. Selon le critique et historien de la littérature contemporain Zabihollah Safâ:

«Le deuxième poème de Nezâmi est l'un des plus grands chefs-d'œuvre non seulement de la littérature iranienne, mais aussi mondiale. Pour la première fois dans la littérature du Moyen-Orient, la psychologie d'un personnage a été rendue dans toute sa richesse, avec toutes ses contradictions, ses hauts et ses bas.»[2]

L'apparition de *Khosrô et Shirin* est un événement qui dépasse les cadres de la littérature pour une grande partie du

Moyen-Orient. Au cours des siècles, des dizaines d'œuvres seront créées, calquées sur les idées humanistes de Nezâmi et sa prouesse poétique. Impressionnantes par leur vitalité, les images de Shirin et Farhad ont été reconnues comme un modèle pour la création de nouvelles œuvres.

Au XIXe siècle, le poète iranien Aref Ardebili compose le *Farhâd-Nâmeh*, au centre duquel il a placé non pas le roi Khosrô, mais le maçon, l'artisan qualifié Farhad. De toutes les œuvres écrites sur la base de *Khosrô et Shirin* par Nezâmi, le *Farhad et Shirin* du poète iranien du XVe siècle Ali Navâ'ï mérite une mention particulière.

D'après Saïd Naficy, Nezâmi est exceptionnel et son influence durera pendant plusieurs siècles. Le critique contemporain oppose les travaux du poète aux romans chevaleresques du Moyen-Âge européen, appréciant l'étendue des connaissances étalées et son approche réaliste: «Si pour un romancier européen médiéval, le recours au fantastique fait partie intégrante du roman, avec des miracles comme une chose ordinaire et acceptée de tous, Nezâmi n'en a recours que sciemment et avec beaucoup de parcimonie (dans *Les Sept Beautés*). L'action de son poème n'a pas été créée sous la dictée d'un *deus ex machina* externe, mais par les caractéristiques inhérentes des héros. Par conséquent, même si formellement les poèmes de Nezâmi portent encore les signes de la littérature médiévale, ils sont déjà beaucoup plus proches dans la construction des meilleures créations de la Renaissance européenne.»

En conséquence, l'œuvre de Nezâmi fut très appréciée dans l'Europe des Lumières. Johann Wolfgang von Goethe

L'apparition de *Khosrô et Shirin* est un événement qui dépasse les cadres de la littérature pour une grande partie du Moyen-Orient. Au cours des siècles, des dizaines d'œuvres seront créées, calquées sur les idées humanistes de Nezâmi et sa prouesse poétique. Impressionnantes par leur vitalité, les images de Shirin et Farhad ont été reconnues comme un modèle pour la création de nouvelles œuvres.

écrit dans son *Divan occidental-oriental* sur Nezâmi: «Le charme des poèmes est grand, la variété est infinie. La même clarté douce s'exhale lorsqu'il assume une tâche didactique et moralisante.» Avec ses *Panj Ganj*, Nezâmi exerça une influence profonde sur le développement de la culture littéraire de l'Orient. De grands poètes comme l'Indien Amir Khosrô Dehlavi (1253-1325) et le Persan Jâmi (1414-1492) seront grandement influencés par son œuvre. ■

---

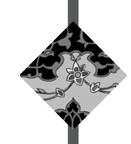
1. Horizon se dit en perse Afâgh et la phrase peut se lire: De mon amour pour Afâgh, la fumée…
2. *L'histoire de la littérature iranienne*, T2, P 984.

Bibliographie:
- Bertels Evguéni Edwardovich, *Iskender-name* Baku, 1983
- Bertels Evguéni Edwardovich, *The Poetry of Nizami Ganjavi: Knowledge, Love, and Rhetortics*, New York, 2001
- *Krimski Andre Arkadeevich, Nezâmi et ses contemorains,* (Nizami I evo sovremeniki) Baku, 1981
- Naficy Saïd, *Le divan des qasidas et des ghazals de Nezâmi Ganjavi*, Téhéran, 1338
- Rypka Jan, *History of Iranian Literature*. Ed Reidel, Amsterdam, 1968
- Saeedi Sirdjani Ali-Akbar, *Simâ-ye do zan,* la Sasonière Iranshenasi, Téhéran, 1368
- Safâ Zabihollah, *L'histoire de la littérature iranienne* (Târikh-e adabitat-e irân), Téhéran, 1383

Site: *Nezami. Encyclopædia Britannica Online*

L'influence de Nezâmi dans la littérature persane

Marzieh Khazaï



Nezâmi Ganjavi est un poète du XIIe siècle né à Gandja (Azerbaïdjan), où il est resté jusqu'à sa mort. Il est l'auteur de plusieurs œuvres devenues des classiques de la littérature persane, dont *Khosrow et Shirin*, qui narre l'histoire d'amour du roi sassanide Khosrow II et de Shirin, princesse chrétienne, *Leili et Madjnoun*, histoire d'amour inspirée d'une légende arabe, *Les Sept Idoles*, *Makhzan al-Asrâr*, et enfin *Le Livre d'Alexandre,* qui magnifie la sagesse (sur)humaine. Il est l'un des poètes connus de l'école littéraire *khorâsâni*, caractérisée par la simplicité de son style, le refus d'utiliser des mots arabes, ses accents nationalistes et son penchant pour le mysticisme. Ses œuvres sont ainsi chargées d'idées à caractère mystique[1]. L'un des exemples le plus frappants des accents nationalistes de l'œuvre de Nezâmi est ce vers: «Tout l'univers est un seul corps, l'Iran en est le cœur»[2].

Par ailleurs, comme le déclare Naguib Mahfûz, écrivain égyptien et lauréat du prix Nobel, «l'écriture est la plus grande force de l'homme, aucun ne peut l'effacer»[3]. Ainsi, chaque chef-d'œuvre littéraire peut avoir des effets remarquables non seulement sur le monde littéraire, mais aussi sur le monde en général, via ses divers lecteurs. Dans cette perspective, le présent article se propose d'étudier l'influence de ce grand poète iranien qu'est Nezâmi dans la littérature persane.

Nezâmi, poète avant-gardiste

Ce qui singularise la poésie de Nezâmi de celle de ses contemporains est la puissance et l'habileté exceptionnelle de ce poète dans le choix des mots et la composition des phrases[4]. Dans ses ouvrages, le lexique est très précis[5], et il s'intéresse aussi à la création des nouvelles notions et expressions, qui sont le reflet de ses méditations profondes sur le monde[6]. Les descriptions exposées dans les poésies de ce poète sont réalistes[7], et présentent avec une grande minutie différents sujets. Ce qui rend plus vivant les images poétiques créées par Nezâmi est notamment la personnification des choses et des objets sans âme[8]. C'est en effet par son imagination poétique qu'il les rend vivants et animés. De ce fait, il est reconnu comme le plus grand poète de la poésie lyrique persane[9], et ses ouvrages ont constitué la base de nombreuses recherches littéraires.

Les études académiques sur Nezâmi et son œuvre

Après la mort de Nezâmi, ses cinq principaux livres ont été rassemblés dans un recueil de poèmes intitulé *Khamseh* ou *Cinq Trésors* (*Panj Ganj*). Les Iraniens ont rapidement réservé un très bon accueil à son œuvre, de sorte que, comme l'explique Shams Gheys-e Razi dans son livre intitulé *Al-Moljam*, on lisait souvent ses poèmes lors de réceptions ou de fêtes[10]. Les gens apprenaient notamment par cœur les poèmes de *Khosrow et Shirin* et les chantaient en ces occasions[11]. La réputation des poèmes de Nezâmi incita d'autres poètes iraniens, indiens et turcs à composer des poèmes en s'inspirant, voire en imitant le *Khamseh* de Nezâmi,

Après la mort de Nezâmi, ses cinq principaux livres ont été rassemblés dans un recueil de poèmes intitulé *Khamseh* ou *Cinq Trésors (Panj Ganj)*. Les Iraniens ont rapidement réservé un très bon accueil à son œuvre, de sorte que, comme l'explique Shams Gheys-e Razi dans son livre intitulé *Al-Moljam*, on lisait souvent ses poèmes lors de réceptions ou de fêtes. Les gens apprenaient notamment par cœur les poèmes de *Khosrow et Shirin* et les chantaient en ces occasions.

ou encore en reprenant les sujets de ses poésies[12]. Son œuvre donna donc naissance à une tradition littéraire, spécialement parmi les poètes iraniens et turcs, appelée la *composition de Khamseh*[13]. Certains poètes ont ainsi pu composer cinq *masnavis* désignés sous le nom de *Khamseh,* tandis que d'autres en ont composé six ou sept[14]. Cependant, la majorité de ces *masnavis* restaient souvent inachevés, jusqu'à ce qu'un autre poète vienne et entreprenne de les compléter. Notons que le commencement de la tradition de composition de *Khamsehs* date d'une centaine d'années après la mort de Nezâmi, c'est-à-dire au XIIIe siècle, à l'époque d'Amir Khosrow Dehlavi[15]. Comme le souligne Abolghâsem Dâdfar, plus de 150 poètes ont imité les poèmes de Nezâmi[16]. De ce fait, après la tradition de composition de *Shâhnamehs*, la composition de *Khamsehs* est considérée comme la plus ancienne tradition de la littérature persane[17].

Au demeurant, beaucoup de poètes iraniens dont Amir Khosrow Dehlavi, Khâdjoy Kermâni, Djâmi, Vahshi Bâfghi, etc., ont imité Nezâmi. C'est la raison pour laquelle l'étude de Nezâmi et de ses poésies ont été à la source de très nombreuses recherches littéraires, y compris *Roméo et Juliette de Shakespeare, une étude comparative avec Leili et Madjnoun de Nezâmi* d'Ali-Asghar Hekmat (1939/1317), *Le Trésor de Ganjavi (Ganjineh Ganjavi)* d'Hassan



Tombeau de Nezâmi à Gandja (République d'Azerbaïdjan), monument dans sa forme actuelle datant de 1991.

29

Vahid Dastguerdi (1940/1318), *L'histoire de Khosrow et Shirin de Nezâmi et la littérature turque* de Gholam-Hossein Bigdeli (1970/1348), *Bibliographie de Nezâmi Ganjavi* d'Abol-Ghâsem Râdfar (1997/1371), etc[18]. Nous allons donc présenter ci-dessous des œuvres écrites s'inspirant des ouvrages de Nezâmi.

Khosrow et Shirin

Abdollah Hâtefi est l'un des poètes qui s'est inspiré, voire a imité Nezâmi. Il est né en 1419 (822 de l'hégire lunaire) à Djâm, une ville d'Iran. Il était connu à son époque grâce à la simplicité de sa langue et la beauté de ses comparaisons[19]. Il composait à la fois des *ghazals* et des *masnavis*[20]. Sous l'influence de Nezâmi, il a composé cinq *masnavis*, y compris un *tamr-nameh*, qui narre l'histoire des conquêtes de Timour (Tamerlan). Ce dernier est considéré comme une imitation du *Livre d'Alexandre* de Nezâmi, ainsi que des ouvrages *Les sept Idoles, Leili et Madjnoun, Shirin et Khosrow,* et *Les conquêtes du Roi,* qui racontent l'histoire des guerres, invasions et conquêtes d'Ismâïl Shâh[21]. Entre *Shirin et Khosrow* de Hâtefi et *Khosrow et Shirin* de Nezâmi, il y a des différences sur le plan narratif et sur le plan de la personnalisation des caractères du récit. À titre d'exemple, chez Nezâmi, ce sont des discussions entre les personnages qui aboutissent à la narration des récits secondaires, et aident ainsi à augmenter l'intérêt de l'histoire: Shâhpour demande à Shirin de s'enfuir à Madâ'en afin de pouvoir rencontrer Khosrow, tout en lui donnant une bague grâce à laquelle elle pourra reconnaître Khosrow[22]. Ce récit principal est à l'origine de la narration de récits secondaires comme la fuite de Khosrow en raison d'un complot organisé contre lui, la rencontre de Shirin et Khosrow près de la rivière sans qu'ils ne se reconnaissent, etc.[23] Ce fait est à l'origine d'une plus grande cohérence de l'histoire de Nezâmi par rapport à celle de Hâtefi. En réalité, les récits secondaires de l'histoire de Nezâmi favorisent le développement dynamique du récit et le conduisent vers sa fin[24]. Autrement dit, ces péripéties font avancer le récit principal de façon fluide, tout en y ajoutant des actions secondaires et l'histoire de plusieurs personnages dont les destins se croisent. En revanche, le *Shirin et Khosrow* de ce poète en possède beaucoup moins que celui de Nezâmi[25].

Ajoutons que les personnages d'un récit sont ses éléments constitutifs les plus importants. Du point de vue de la personnification des caractères du récit, il n'a pas de grande différence entre le *Shirin et Khosrow* de Hâtefi et le *Khosrow et Shirin* de Nezâmi. Les personnages sont quasiment les mêmes[26]. Néanmoins, parmi les personnages qui s'opposent à Khosrow, Hâtefi ne raconte que l'histoire de Farhâd, dans un récit secondaire, et il ne mentionne le nom de Maryam qu'à la fin de l'histoire[27]- seulement pour dire que Shirûyeh est son enfant.

Notons que les deux poètes ont recours à des moyens différents pour présenter leurs personnages: l'un direct, l'autre indirect. Dans le premier cas, l'auteur présente directement le personnage, tout en décrivant son physique, ses comportements et sa conduite, alors que dans le deuxième cas, l'écrivain présente le protagoniste, et dévoile davantage de détails sur lui dans le cadre de l'action, ou de la description de la situation personnelle ou sociale du personnage[28]. Nezâmi et Hâtefi présentent directement le roi Hormoz en tant que celui qui agit avec équité, disant explicitement qu'il fait régner la justice dans son pays[29]. Certaines caractéristiques des personnages

30

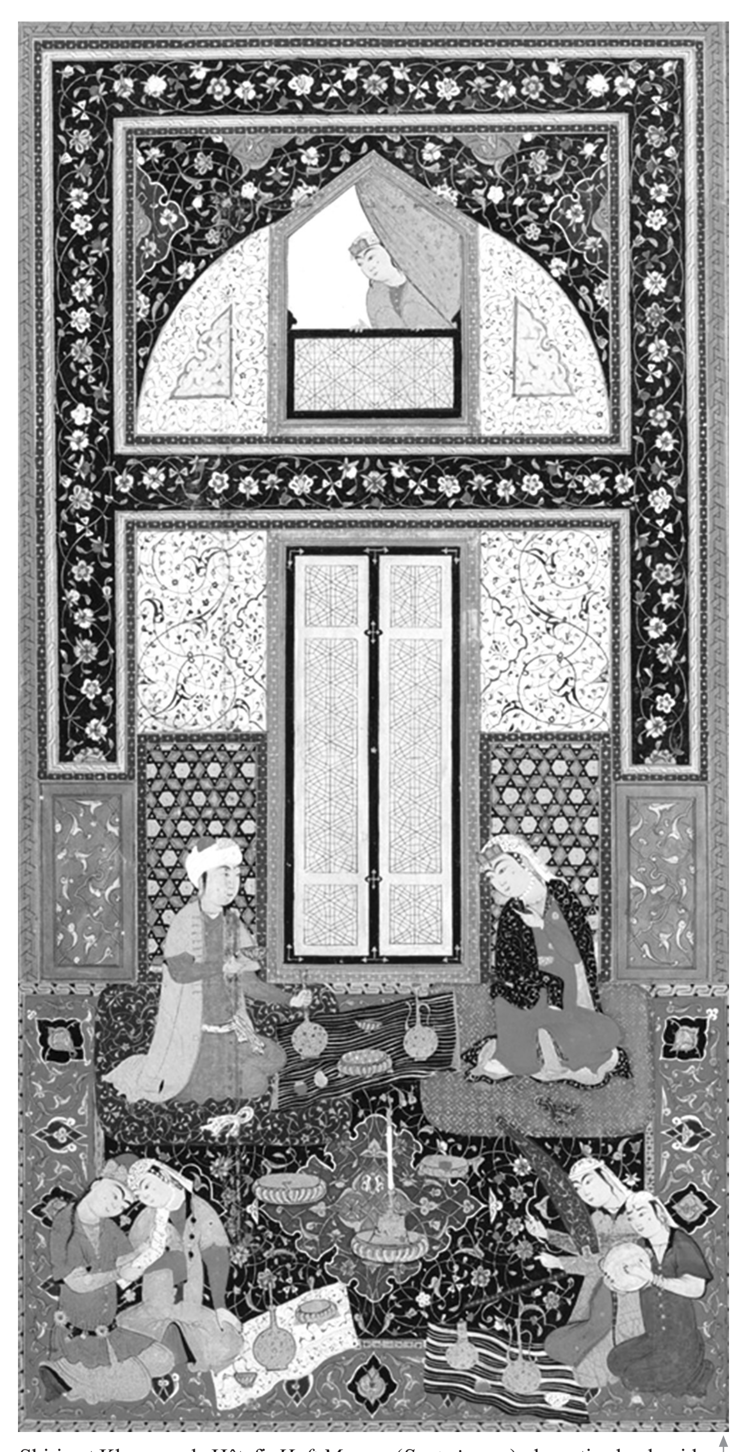
sont aussi révélées par l'intermédiaire de leur nom propre. C'est le cas de Mahin Banou chez Nezâmi, et celui de Shirin chez Hâtefi[30]. Le premier explique qu'elle s'appelle Mahin Banou car elle est forte, puissante et intelligente[31]. Quant à Hâtefi, lorsqu'il évoque le nom de Shirin («douce», «sucrée») , il fait implicitement comprendre à son lecteur que ce nom propre a été choisi car son possesseur est une jeune femme charmante qui attire facilement les autres[32].

En fin de compte, notons que Hâtefi n'a pas réussi à bien imiter *Khosrow et Shirin* de Nezâmi, car son histoire a un plan simple et les scènes sont souvent descriptives. De plus, elle est dénuée d'intrigues et d'intérêt majeur, notamment en raison du manque de récits secondaires[33]. De surcroît, Nezâmi décrit mieux les états d'âme et les états physiques de ses personnages par rapport à Hâtefi[34]. Les descriptions de Nezâmi sont plus fortes et belles car elles créent des images purement poétiques parfois impressionnantes[35]. Néanmoins, le point fort de Hâtefi en comparaison de Nezâmi est qu'il a eu recours à moins de dialogues et de longues descriptions[36], qui tendent parfois à rendre la lecture du récit de Nezâmi plus ardue.

Leili et Madjnoun

Djâmi, Amir Hossein Dehlavi et Maktabi-e Shirâzi sont les poètes les plus importants ayant écrit des œuvres similaires au *Leili et Madjnoun* de Nezâmi. Ils ont imité Nezâmi pour composer leur poème, tout en apportant des changements essentiels à l'histoire telle qu'elle a été écrite par Nezâmi; c'est notamment les cas de Dehlavi et Djâmi[37].

Leili et Madjnoun sont l'histoire d'amour d'un couple arabe. Nezâmi et les autres poètes imitateurs de cette histoire se sont efforcés de conserver cette caractéristique, dont le système tribal, le voyage à La Mecque, le dialogue avec le



Shirin et Khosrow de Hâtefi, *Haft Manzar* (*Sept visages*), dynastie cheybanide, Boukhara, Ouzbékistan

vent de Saba et les autres particularités de la vie arabe[38]. Nezâmi est la première personne qui compose cette histoire sous forme versifiée[39]. La plus ancienne imitation de *Leili et Madjnoun* de Nezâmi est celle de Dehlavi, qui s'est passée un siècle après l'époque de Nezâmi[40]. L'histoire narrée par Nezâmi est simple, racontant l'histoire d'amour d'un jeune garçon et d'une jeune fille arabes qui s'aiment clandestinement depuis leur enfance. Autant *Khosrow et Shirin* de Nezâmi dépeignent un amour terrestre et corporel, autant *Leili et Madjnoun* narrent un amour spirituel et pur[41]. Nezâmi garde bien la teinte locale du récit et montre les coutumes et les caractéristiques de la vie arabe à travers son histoire[42].

La narration de Dehlavi, poète du XIIIe siècle, de l'histoire de *Leili et Madjnoun* se distingue de celle de Nezâmi. Celle de Dehlavi est plus courte que les autres, et contient d'importants changements. Il a notamment supprimé le mariage de Leili, la décision de tuer Madjnoun, ou encore le récit de Madjnoun et de la vieille femme.[43] Dans la version de Dehlavi, Leili ne se marie pas avec Ibn-e Salâm; en revanche, c'est Madjnoun qui épouse Khadidjeh, fille de Noufel[44]. Au demeurant, le volume de l'histoire de Dehlavi équivaut à la moitié de celui de Nezâmi[45]. En outre, contrairement au *Leili et Madjnoun* de Nezâmi dans lequel Leili écrit une lettre à Madjnoun pour lui présenter ses excuses suite à son mariage avec Ibn-e Salâm, dans le *Leili et Madjnoun* de Dehlavi, c'est Madjnoun qui envoie une lettre à Leili pour lui demander pardon[46].

La narration de Dehlavi, poète du XIIIe siècle, de l'histoire de *Leili et Madjnoun* se distingue de celle de Nezâmi. Celle de Dehlavi est plus courte que les autres, et contient d'importants changements. Il a notamment supprimé le mariage de Leili, la décision de tuer Madjnoun, ou encore le récit de Madjnoun et de la vieille femme.

Djâmi, poète du XIVe siècle, s'inspirant grandement de Nezâmi, a écrit sept *masnavi* intitulés *Sept Owrang*. Le sixième de ces sept Owrang est nommé *Leili et Madjnoun* [47]. Au début de son ouvrage, il explique qu'il a inspiré son histoire du récit de Nezâmi et de celui de Dehlavi. L'histoire de Djâmi comporte des différences par rapport aux deux autres histoires précédentes. L'histoire commence par évoquer les sentiments ressentis par Madjnoun pour l'une des filles de la tribu. Ensuite, c'est en entendant le chant de Leili qu'il tombe enfin amoureux d'elle[48]. Dans cette histoire, Leili et Madjnoun voyagent tous les deux à La Mecque. Et après ce voyage, Leili se marie avec l'un des jeunes du clan Saghif, et non avec Ibn-e Salâm[49]. Selon la narration de Djâmi, c'est d'abord Madjnoun qui meurt, suivi de Leili qui est enterrée près de sa tombe. Tout cela distingue l'histoire narrée par Djâmi des autres précédemment racontées à propos de ce couple amoureux. Une autre version connue de cette histoire est celle écrite par Maktabi-e Shirâzi, poète iranien du XVIe siècle, qui comprend 2160 distiques et cinquante chapitres[50].

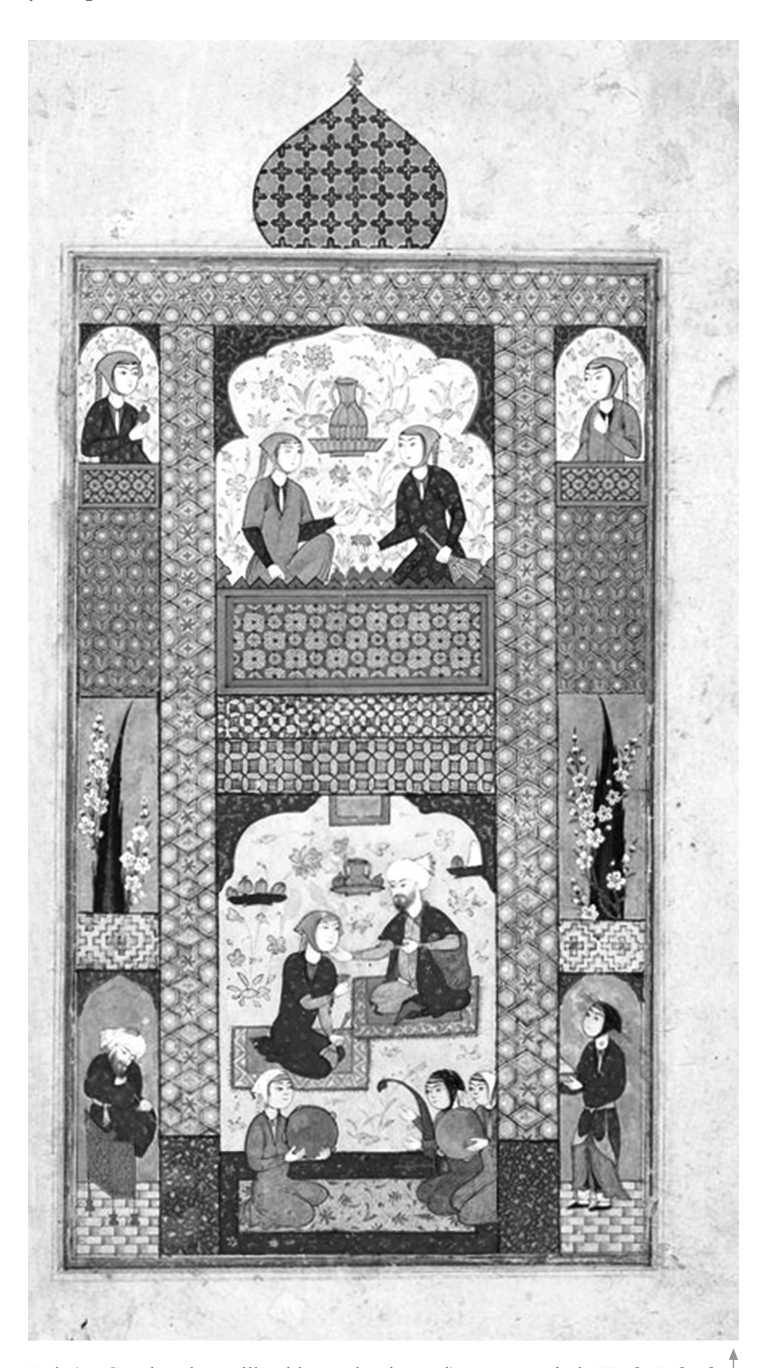
Si l'on compare ces quatre versions de l'histoire, c'est-à-dire celle de Maktabi-e Shirâzi, de Nezâmi, de Dehlavi et de Djâmi, d'importantes différences peuvent donc être relevées. Prenons le cas de Leili et Madjnoun, les deux personnages principaux du récit. Dans ces quatre histoires, le récit commence par la naissance de Madjnoun, qui reste le

personnage principal, avant Leili[51]. Dans l'histoire de Maktabi et Djâmi, Madjnoun est plus actif que dans les deux versions écrites par Nezâmi et Dehlavi. Le Madjnoun de Nezâmi choisit la solitude et les pleurs, plus que de se battre contre les difficultés[52]. Dans l'histoire de Dehlavi, Leili est plus active que Madjnoun, c'est elle qui va à sa rencontre[53]. Le Madjnoun de Maktabi est plus affectueux que celui des autres versions. Par exemple, pendant la scène de la guerre de Noufel, il n'accepte pas de tuer les gens de la tribu qui l'avait attaqué. Dans la version de Maktabi, c'est Ibn-e Salâm, son rival, qui est cruel et décide de tuer Madjnoun[54]. Au contraire, l'Ibn-e Salâm de l'histoire de Nezâmi est gentil et compatissant: ayant compris les états d'âme de Madjnoun, il prépare le terrain pour sa rencontre avec Leili[55]. Mais dans les quatre histoires, Leili est dévouée et amoureuse.

Après Nezâmi, quatre-vingt-six poètes s'inspirent de son *Leili et Madjnoun*, mais Djâmi, Amir Khosrow Dehlavi, et Maktabi restent les plus marquants[56]. Malgré les changements qu'ils ont apportés au récit, ils en ont gardé la structure et les évènements essentiels.

Les Sept Idoles

Dans cette histoire, Nezâmi mythifie le personnage historique de Bahrâm Gour[57]. En insérant sept récits dans l'histoire principale de Bahrâm, Nezâmi fonde une nouvelle tradition narrative qui influence Amir Khosrow Dehlavi[58]. Ce dernier, la transmettant en Inde, introduit un important changement dans l'histoire littéraire de l'Inde, notamment dans les fondements de la narration des récits[59]. Les *Sept Idoles* sont basées sur l'histoire de la vie de Bahrâm, roi sassanide et fils de Yazdgerd I[60]. Ce roi reste peu connu dans l'histoire de l'Iran. En recueillant les récits consacrés à la vie de ce roi sous un recueil intitulé *Sept Idoles*, Nezâmi l'a rendu célèbre tout en le mythifiant. Il y dépeint notamment la dimension



Bahrâm Gur dans le pavillon bleu, enluminure d'un manuscrit de *Hasht Behesht* (*Huit Paradis*) de Amir Khosrow Dehlavi, Shirâz, époque safavide, 1560.

amoureuse de la vie de Bahrâm[61].

Vingt et un livres se sont inspirés des *Sept Idoles* de Nezâmi. Les *Huit Paradis* de Dehlavi sont considérés comme l'un des plus brillants[62]. Ce livre se divise en deux parties. Dans la première, l'histoire principale et son ambiance générale sont similaires à celles des *Sept Idoles* de Nezâmi. Dans la deuxième, les sept histoires de Dehlavi se différencient de celles de Nezâmi[63]. Cette histoire se distingue de celle de Nezâmi concernant les détails donnés sur la vie de Bahrâm, ou encore les différences qui existent entre les *Sept Idoles* de Nezâmi et celles de Dehlavi[64]. De surcroît, étant donné que Dehlavi narre l'histoire de «Bahrâm et sa servante» en tant qu'histoire indépendante, les *Sept Idoles* se sont transformées en *Huit Paradis*[65]. Parallèlement, l'une des autres imitations des *Sept Idoles* de Nezâmi s'appelle *Sept étoiles*, et est l'œuvre de 'Abdi Bayg. L'ensemble des imitations de *Sept Idoles* de Nezâmi possède des caractéristiques communes. À titre d'exemple, les récits concernant la deuxième partie de l'histoire, c'est-à-dire les légendes racontées par les princes, sont différents, bien qu'ils aient certains points communs[66]. Ajoutons que presque tous les récits inspirés des *Sept Idoles* de Nezâmi se ressemblent fortement dans la façon dont ils exposent la vie de Bahrâm[67].

Makhzan al-Asrâr

Nezâmi a dédié ce recueil au suzerain de Zanjân, Fakhreddin Bahrâm Shâh[68]. Lors de la composition des poèmes de ce livre, Nezâmi a notamment été influencé par *Hadighat-al-Haghighah* de Ghaznavi, un poète iranien du XIe siècle[69]. Ce recueil contient des récits courts dans lesquels le poète expose ses méditations sur le mystère du monde, ou encore sa vision des choses issue de ses méditations[70]. Il y révèle les dimensions mystiques et éthiques de la vie[71].

Un grand nombre de poètes se sont inspirés de ce recueil. *Matl'a-al-Anvâr* d'Amir Khosrow Dehlavi (1347) et *Rozat-al-Anvâr* de Khâdjouy Kermani (1372) sont les plus remarquables[72]. Les sujets abordés dans *Matl'a-al-Anvâr* comprennent l'unicité divine, l'éducation, la recherche[73]. Ce recueil de 3000 distiques constitue un bon exemple d'imitation du *Makhzan al-Asrâr*.[74] *Rozat-al-Anvâr* suit le même rythme et la même métrique que les vers de *Makhzan al-Asrâr*. Il comprend plus de 2000 distiques dont les sujets principaux sont l'éthique et le mysticisme[75]. Dans la même perspective, nous pouvons ajouter *Majma'-al-Boldân* de Djamâloddin 'Orfi (1621), *Markaz al-Advâr* de Fayz Dakani (1626), ou encore *Matla'-al-Anvâr* de Mir Mohammad Bâgher Dâmâd (1668). [76]

Conclusion

En écrivant ses cinq masnavis (*Khamseh*) comprenant *Khosrow et Shirin*, *Leili et Madjnoun*, *Les Sept Idoles*, *Makhzan al-Asrâr* et *Le Livre d'Alexandre*, Nezâmi a donné naissance à une tradition littéraire qui a eu une influence immense sur la littérature persane. L'emploi d'une langue simple, le choix de lexiques précis et imagés, l'utilisation de figures de style, la création d'images poétiques originales, mais aussi l'utilisation de nouvelles notions appartenant à des registres mystiques, éthiques, moraux et spirituels dans ses poèmes, distinguent le style poétique de Nezâmi de celui de ses contemporains. À peine un siècle après sa mort, il avait donné naissance à toute une nouvelle génération des poètes s'inspirant de ses œuvres pour, parfois, produire à leur tour des chefs-d'œuvre. ■

---

1. M. Moïn, (1948), *L'influence du mazdéisme dans la littérature persane*, Téhéran, Publications de l 'université de Téhéran N□o.9, p. 19-20, (https://www.amiscorbin.com/wp-content/uploads/2012/05/Corbin-1948-Linfluence-du-mazdeisme-dans-litterature-persane.pdf, page consultée le 28 février 2020).
2. *Ibid.,* p. 20.
3. Mahvash Asadi Khamâmi, http://mahvashassadi.com/2015/06/la-traduction-2/, page consultée le 28 février 2020.
4. https://parstoday.com/fa/iran-i123947, page consultée le 28 février 2020.
5. *Ibid.*
6. *Ibid.*
7. *Ibid.*
8. *Ibid.*
9. *Ibid.*

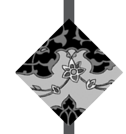
10. *Abbâs Va'az-Zâdeh, Abolghâsem Ghavâm et autres, «De chanter des Khamsehs à l'étude des Khamsehs», in: Langue et Littérature persanes: Revue de la Faculté des Lettres de l'université de Tabriz,* n□o.226, Automne et hiver- 2003 (1391) p. 130.
11. *Ibid.*
12. *Ibid.*
13. *Ibid.*
14. *Ibid.*, p. 130-131.
15. *Ibid.,* p. 131.
16. *Ibid.*
17. *Ibid.*
18. *Ibid.,* p. 134- 155.
19. Zeinab Shaykh-Husseini & Mohammad Amir-Mashhadi, «L'analyse des éléments constitutifs de l'histoire de *Khosrow et Shirin* de Nezâmi et ceux de *Khosrow et Shirin* de Hâtefi», in: *Literary Science,* Vol 8, No 13, printemps & été - 2018, p. 64.
20. *Ibid.*
21. *Ibid.*
22. *Ibid.,* p. 72.
23. *Ibid.,* p. 72-73.
24. *Ibid.,* p. 73.
25. *Ibid.*
26. *Ibid.,* p. 76.
27. *Ibid.*
28. *Ibid.,* p. 77-78.
29. *Ibid.,* p. 78.
30. *Ibid.,* p. 79.
31. *Ibid.*
32. *Ibid.*
33. *Ibid.*, p. 88.
34. *Ibid.*
35. *Ibid.*
36. *Ibid.*
37. *Hassan Zolfaqhari, «Comparaison entre la narration de Leili et Madjnoun* de Nezâmi, Amir Khosrow, Djâmi, Maktabi», in: *Recherches en langue et littérature persanes,* Faculté des Lettres et des Sciences Humaines, université d'Ispahan, vol. 45, printemps- 2010, n□o.1, p. 59.
38. *Ibid.,* p. 61.
39. *Ibid.*
40. *Ibid.*
41. *Ibid.*, p. 63.
42. *Ibid.*, p. 64.
43. *Ibid.*, p. 65.
44. *Ibid.*
45. *Ibid.*
46. *Ibid.*
47. *Ibid.*, p. 67.
48. *Ibid.*
49. *Ibid.*
50. *Ibid.*, p. 68.
51. *Ibid.*, p. 79.
52. *Ibid.*
53. *Ibid.*
54. *Ibid.*
55. *Ibid.*
56. *Ibid.*, p. 80.
57. Hassan Zolfaqhari, «*Sept Idoles* et les récits inspirés de cette histoire», in: *Revue de la Faculté des Lettres et des Sciences Humaines,* vol 14, printemps et été-2007, n□o. 52 et 53, p. 67.
58. *Ibid.*
59. *Ibid.*
60. *Ibid.*, p. 71-72.
61. *Ibid.,* p. 78.
62. *Ibid.*, p. 79.
63. *Ibid.*, p. 80.
64. *Ibid.*, p. 105.
65. *Ibid.*
66. *Ibid.*, p. 106.
67. *Ibid.*
68. Ismaïl Hâkemi, « *Makhzan al-Asrar de Nezâmi et les recueils de poèmes qui sont composés, s'inspirant de ce livre », in: La revue de la Faculté des Lettres et des Sciences Humaines de l'université de Téhéran, vol 24, n□o.3 & 4, été 1980, p. 117. (*http://ensani.ir/file/download/article/20130508154421-2173-622.pdf, page consultée le 2 mars 2020*).*
69. *Ibid.*
70. *Ibid.*, p. 118.
71. *Ibid.*
72. *Ibid.*, p. 121.
73. *Ibid.*
74. *Ibid.*
75. *Ibid.*, p. 121-122.
76. *Ibid.*, p. 122-124.

Bibliographie:

- M. Moïn, (1948), *L'influence du mazdéisme dans la littérature persane*, Téhéran, Publication de l'université de Téhéran, no. 9, (https://www.amiscorbin.com/wp-content/uploads/2012/05/Corbin-1948-Linfluence-du-mazdeisme-dans-litterature-persane.pdf, page consultée le 28 février 2020).
- Abbas Va'az-Zâdeh, Abolqhâsem Ghavâm et autres, «Du chant des Khamsehs à l'étude des Khamsehs» (*Az khamsehsarâee ta khamseh pajouhi*), in: *Langue et Littérature persanes: La revue de la Faculté des Lettres de l'université de Tabriz,* Automne et hiver 2003 (1391), no. 226.
- Zeinab Shaykh-Husseini & Mohammad Amir-Mashhadi, «L'analyse des éléments constitutifs de l'histoire de *Khosrow et Shirin* de Nezâmi et ceux de *Shirin et Khosrow* de Hâtefi », in: *Literary Science,* Vol 8, No 13, printemps-été 2018, pp.63-91, http://jls.qom.ac.ir/article_1158_3970d1e0baab4cd36b8e7e4986306a36.pdf
- Hassan Zolfaqhari, «*Sept Idoles* et les récits inspirés de cette histoire» (*Haft Peykar va nazir-hâye ân*), in: *La revue de la Faculté des Lettres et des Sciences Humaines de l'université,* vol 14, no.52 et 53, printemps-été 2007.
- Ismaïl Hâkemi, «*Makhzan al-Asrâr* de Nezâmi et les recueils de poèmes similaires qui ont été composés en s'en inspirant» (*Makhzan al-Asrâr-e Nezâmi va Nazireh-hâye ke be taqlid az ân soroudand*), in: *La revue de la Faculté des Lettres et des Sciences Humaines de l'université de Téhéran,* vol 24, no. 3 & 4, été 1980 http://ensani.ir/file/download/article/20130508154421-2173-622.pdf
- https://parstoday.com/fa/iran-i123947, page consultée le 28 février 2020.
- Mahvash Asadi Khamâmi, http://mahvashassadi.com/2015/06/la-traduction-2/, page consultée le 28 février 2020.

Khosrow et Farhâd, la double image de l'amoureux chez Nezâmi

Saeid Khânâbâdi



La littérature se nourrit toujours d'amour. L'amour de Dieu, l'amour de la patrie, ou l'amour de la femme bien-aimée, sans parler du penchant exprimé pour le vin qui constitue surtout, dans la littérature persanophone, un symbole et un catalyseur métaphorique servant à extérioriser les sentiments intérieurs. À cette liste, on peut également ajouter une cinquième option: l'amour de l'amour, qui se définit comme l'une des particularités souvent la moins étudiée de la poésie iranienne.[1]

L'amour de Dieu est une thématique très présente dans les poèmes et la prose gnostiques des grands maîtres comme Attâr, Molânâ, Saadi et Hâfez. L'amour de la patrie a donné naissance à la littérature épique de Ferdowsi, le porte-drapeau du patriotisme perse. L'amour de la femme et du vin constitue le leitmotiv des œuvres lyriques et parfois profanes de poètes comme Khayyâm.

La littérature iranienne compte également des poètes qui ne peuvent être aisément catégorisés. Nezâmi (1141–1209) en est un bon exemple. Dans son premier chef-d'œuvre, *Le Trésor des mystères*, Nezâmi traite d'éthique et de philosophie, sur le modèle d'Attâr. Dans *Les Sept portraits,* il aborde une épopée en évoquant les aventures et exploits du roi Bahrâm, tout en parlant des nombreux amours de ce célèbre chasseur d'onagre. Son *Livre de la Raison* fait allusion aux récits éducatifs et aux anecdotes de «sagesses» de Saadi et de Molânâ. Dans son *Livre de l'Honneur*, Nezâmi marie l'histoire et la fiction et rejoint la longue liste des auteurs iraniens qui ont traité de la vie imaginaire d'Alexandre le Macédonien.[2] En bref, Nezâmi se rappelle de tout ce qui était dit avant lui et annonce tout ce qui sera dit après lui. On constate que, par exemple, les grands poètes comme Jâmi, Amir Khosrow Dehlavi, Orfi Shirâzi, Vahshi Bafghi et Hâtefi se sont clairement inspirés de lui.[3] Le langage polychronique de Nezâmi ne se limite pas à reprendre un lexique utilisé dans la littérature iranienne de l'époque islamique, et reste fortement attaché à la tradition littéraire de la Perse antique. Nezâmi évoque même explicitement dans ses poèmes que certaines histoires ont déjà été racontées par des narrateurs anciens.[4] Néanmoins, la version nezâmienne de ces récits comme *Khosrow et Shirin*[5] diffère, dans certaines parties, des versions antérieures, par exemple de celle de Ferdowsi dans *Le livre des Rois*.

Le langage polychronique de Nezâmi ne se limite pas à reprendre un lexique utilisé dans la littérature iranienne de l'époque islamique, et reste fortement attaché à la tradition littéraire de la Perse antique. Nezâmi évoque même explicitement dans ses poèmes que certaines histoires ont déjà été racontées par des narrateurs anciens.
Néanmoins, la version nezâmienne de ces récits comme *Khosrow et Shirin* diffère, dans certaines parties, des versions antérieures, par exemple de celle de Ferdowsi dans *Le livre des Rois*.



Bahrâm assiste à une fête à la cour. Miniature datant de 1570. Musée d'histoire de l'Azerbaïdjan à Bakou (République d'Azerbaïdjan).

Bien que Nezâmi traite de genres variés, il semble devoir sa réputation internationale surtout à ses histoires d'amour légendaires.[6] Les couples amoureux qu'il a créés dans ses *masnavi* constituent la principale cause de son entrée au panthéon des plus grands poètes iraniens. Ses récits d'amour ont imprimé leur marque sur la culture persane.[7] En Iran, *Leyli et Majnoun* continuent ainsi à symboliser, même aujourd'hui, le sommet de la relation amoureuse. Les sacrifices de Farhâd pour Shirin ont été repris, à maintes reprises, par d'autres auteurs et poètes iraniens des siècles postérieurs, en vue d'exprimer les souffrances de l'amoureux sur le chemin périlleux de l'amour. Les aventures amoureuses du roi Bahrâm dans *Les Sept Portraits* rappellent la version charnelle et passagère de l'amour, et nous enseignent que Nezâmi n'a jamais voulu contester cette forme d'amour trop souvent condamnée dans la pensée iranienne. En bref, Nezâmi est considéré comme le poète de l'amour. Il le traite sous tous ses aspects, sous toutes ses formes. L'amour des princes et l'amour des pauvres. L'amour terrestre et l'amour céleste. L'amour fou et l'amour sage. L'amour interdit et l'amour conventionnel.

Dans ce sens, le recueil amoureux le plus réussi de Nezâmi est sans doute le long masnavi de *Khosrow et Shirin.* Le poète de Ganjeh consacre 16 ans de sa vie à écrire ce chef-d'œuvre de 6150 distiques. Dès le début, dans la douzième partie de ce livre qui en compte 121, même avant de commencer son histoire, Nezâmi parle directement de la question de la définition de l'amour, et évoque son caractère sublime et son rôle dans la vie humaine. Mais l'amour se base sur un rapport psychologique formé de deux protagonistes: l'amant et l'aimé. La genèse et le développement des rapports émotionnels entre ces deux éléments constituent la trame basique d'une romance littéraire. C'est dans la façon dont il la tisse et la développe que se trouve le génie incontestable de Nezâmi dans *Khosrow et Shirin*.[8]

Cette romance du XIIème siècle est l'histoire de l'amour partagé entre le roi sassanide Khosrow II (570-628) et Shirin, une princesse arménienne. Farhâd, un autre prétendant de Shirin, n'a apparemment qu'un rôle secondaire dans le récit. Son histoire est seulement citée dans neuf parties du livre. Il est

L'histoire de l'amour de Farhâd et son sort tragique est tellement populaire que même dans certains manuscrits du livre de Nezâmi, les scripts ont préféré le titre de "Shirin et Farhâd" pour nommer cet ouvrage légendaire de la littérature iranienne.

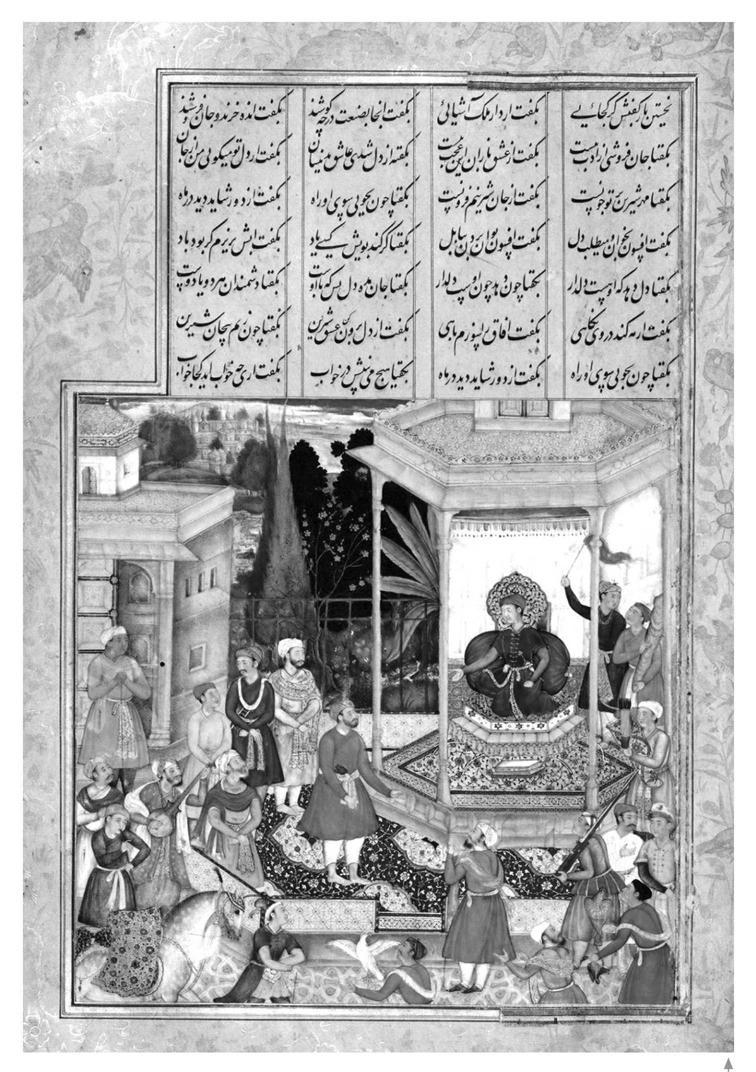
l'architecte à qui Shirin confie des projets de construction et d'aménagement pour son palais et ses jardins. Farhâd apparaît comme un rival sérieux pour Khosrow. L'histoire de l'amour de Farhâd et son sort tragique est tellement populaire que même dans certains manuscrits du livre de Nezâmi, les scripts ont préféré le titre de "Shirin et Farhâd" pour nommer cet ouvrage légendaire de la littérature iranienne.

Farhâd rencontre Shirin. Miniature du poème de Nezâmi

Le recueil *Khosrow et Shirin*[9] s'appuie surtout sur le triangle entre les amoureux Khosrow et Farhâd et l'aimée, Shirin. Les autres protagonistes de l'ouvrage ont un rôle plus secondaire dans le récit de Nezâmi. Pourtant, si on parle du thème de l'amour, on doit aussi évoquer deux autres personnages féminins du récit, Maryam et Shekar, dont les actes et les propos expriment d'autres points de vue sur la relation amoureuse.[10] En se focalisant sur Khosrow et Farhâd, les deux personnages-clé masculins de Nezâmi, cet article se propose d'étudier les deux images de l'amoureux que le poète de Ganjeh expose dans son livre. Cette comparaison nous conduira vers une double définition du concept de l'amoureux idéal d'après Nezâmi.

Parlons d'abord des parties du récit où ces deux amoureux de Shirin s'affrontent. Dans son article "Shirin et Farhâd" paru dans *La Revue de Téhéran*, Maryam Devolder résume ainsi les passages du livre de Nezâmi qui traitent de la rivalité entre les deux prétendants de Shirin: *"C'est ici qu'apparaît un nouveau personnage, Farhâd, tailleur de pierres réputé pour ses travaux extraordinaires. Khosrow fut vite mis au courant de l'amour de Farhâd pour Shirin et décida de se débarrasser de ce concurrent en lui offrant de l'or, des pierres précieuses et en lui confiant des travaux infinis qui l'éloignèrent de la cour de Shirin. Après un long dialogue entre les deux prétendants, Khosrow obligea Farhâd à creuser une route dans la montagne de Bisetûn pour permettre le passage des caravanes de commerce. Farhâd accepta à condition que Khosrow, une fois le travail terminé, renonce définitivement*

à cet amour. Pendant ce temps, Shirin apportait de temps en temps à Farhâd, un bol de lait pour lui redonner des forces. Un jour, son cheval, épuisé par la charge de pierres précieuses qu'il transportait, mourut dans la montagne. Farhâd porta alors le cheval et la cavalière sur son dos jusqu'au château. Khosrow, qui apprit cette aventure et qui vit que les travaux de Farhâd étaient en train de parvenir à leur fin, comprit qu'il était sur le point



Débat entre Khosrow et Farhâd, extrait du livre *Khamseh*, Khosrow et Shirin de Nezâmi, Walters Art Museum

de perdre Shirin. Il envoya donc un messager qui annonça à Farhâd la mort de Shirin. Ne pouvant supporter cette perte, Farhâd se jeta aussitôt du haut de la montagne et mourut sur le coup."[11]

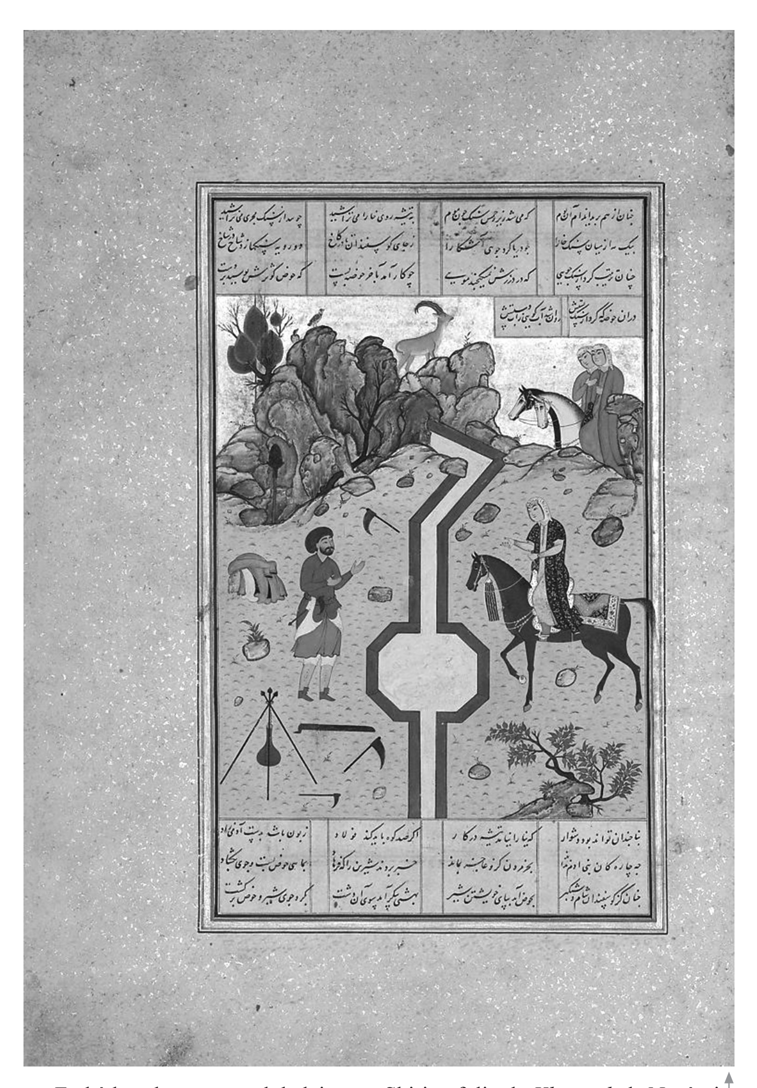
Le déroulement des faits convainc le lecteur de catégoriquement condamner Khosrow. Mais l'affaire est plus complexe. Khosrow aussi éprouve un amour vrai pour Shirin, et c'est lui qui noue avec elle une relation amoureuse. C'est lui, alors qu'il est encore prince et non pas roi, qui quitte la capitale de

Le déroulement des faits convainc le lecteur de catégoriquement condamner Khosrow. Mais l'affaire est plus complexe. Khosrow aussi éprouve un amour vrai pour Shirin, et c'est lui qui noue avec elle une relation amoureuse. C'est lui, alors qu'il est encore prince et non pas roi, qui quitte la capitale de l'Empire pour se rendre en Arménie pour rencontrer Shirin dont les beautés et les bontés lui ont été décrites par le peinte Shâpour. Et il semble que cet amour soit partagé par Shirin qui quitte, à son tour, l'Arménie pour retrouver Khosrow.

l'Empire pour se rendre en Arménie pour rencontrer Shirin dont les beautés et les bontés lui ont été décrites par le peintre Shâpour. Et il semble que cet amour soit partagé par Shirin qui quitte, à son tour, l'Arménie pour retrouver Khosrow. Le rêve nocturne où Khosrow Ier, Anoushirvan le Juste, apparaît à son petit-fils en vue de lui annoncer l'amour de Shirin, est inclus dans le récit de Nezâmi, peut-être pour légitimer le sentiment de Khosrow en le renforçant par une attestation quasi-divine. Ces considérations empêchent de condamner Khosrow malgré son comportement discutable. Khosrow est un prétendant royal, un politicien. Il se montre comme un amoureux qui se veut vainqueur sans vouloir payer le prix exigé par l'amour. Même son titre populaire chez les Iraniens est Khosrow Parviz, qui signifie Khosrow le Victorieux. Il se fâche vite quand il se heurte au refus intelligent de Shirin. Il est opportuniste et arriviste, un peu immoral et libertin. Il supprime son rival par un acte lâche et honteux. En outre, Khosrow cherche un amour gratuit. Il ne se sacrifie pas pour son amante. Dans la partie 25, il rencontre Shirin se baignant dans une source. Il a alors un coup de foudre pour elle, même s'il avait déjà été fasciné par la beauté de Shirin avant de la rencontrer grâce aux descriptions de Shâpour. Nezâmi insiste ici sur l'attention que porte, sans pudeur, Khosrow aux qualités physiques du corps de Shirin. Ce fait empêche le lecteur iranien d'attribuer l'image de l'amoureux parfait à ce prince voyeur. Au début, Khosrow ne voulait peut être pas épouser Shirin, et espérait probablement une union passagère. Apparemment, son idée de construire un palais pour Shirin dans la ville de Kermanshâh doit se comprendre ainsi. Dans les parties 38 et 46 du livre de Nezâmi, les conseils de Mahin Banou adressés à sa nièce esquissent la stratégie que Shirin suivra en vue de gagner le cœur de Khosrow dans un aller-retour continuel entre le refus et la séduction. Dans la 41e partie et durant la nuit où Khosrow dévoile son désir intérieur, Nezâmi décrit cette politique du rejet et

Shirin regarde le portrait de Khosrow, *Khamseh* de Nezâmi, école de Hérat

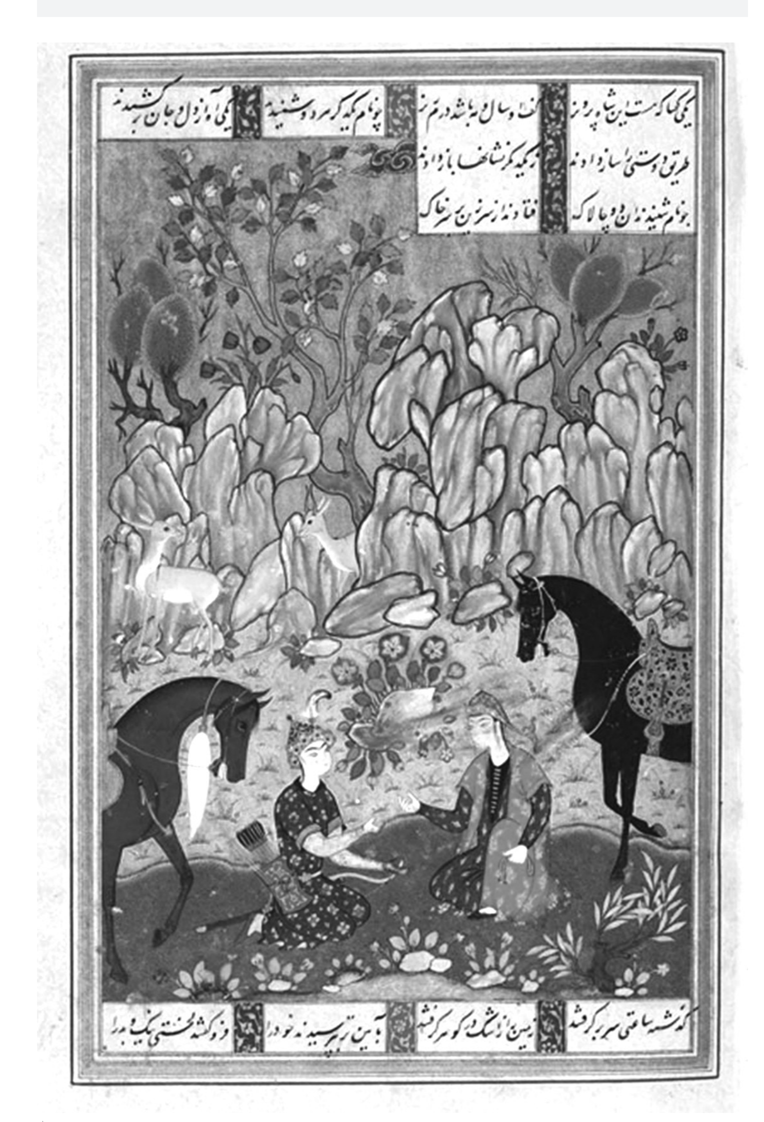
de la coquetterie que Shirin pratique habilement. C'est seulement après les longs refus de la princesse arménienne que Khosrow se voit contraint d'accepter enfin le mariage conventionnel pour respecter la dignité de la noble Shirin. Mais jusque dans ce mariage, on peut retrouver des ambitions politiques de la part de Khosrow, car Shirin est l'héritière du trône de l'Arménie, pays pour lequel la Perse sassanide s'est confrontée à Rome puis à Byzance. Le mariage de Khosrow avec Maryam (Marie) la princesse byzantine (la fille de Maurice, l'empereur de Constantinople) était déjà une décision politique qui a facilité son retour au pouvoir en Perse. En s'appuyant sur le soutien militaire de l'Empereur byzantin, Khosrow retrouve son trône confisqué par le général Bahrâm Chubine. Le zoroastrien Khosrow et la chrétienne Maryam se marient, mais Khosrow n'a jamais vraiment aimé sa femme byzantine, et c'est peut-être ce qui permet de comprendre l'attitude de leur fils Shiruyeh (Ghobad II) à l'égard de son père. Après la mort de Maryam et son mariage avec Shirin, Khosrow voulait désigner son fils comme son successeur. Shiruyeh se révolte contre son père et le tue pour devenir roi de Perse. Outre les motivations politiques, les complots de la cour et, peut-être, le célèbre complexe d'Œdipe, la haine du fils contre le père était probablement le résultat de cette indifférence que Khosrow a toujours montré vis-à-vis de Maryam. Outre ces raisons, Nezâmi nous révèle que Shiruyeh aussi était captivé par la beauté de sa belle-mère Shirin et envisageait de l'épouser. En résumé, l'amour de Khosrow pour Shirin semble être calculé. Il ne se sacrifie pas pour son «aimée». Il épouse Maryam mais, dans un geste à l'encontre de toute courtoisie, il demande à la reine de lui permettre d'inviter Shirin à la cour. Après la mort de Maryam, Khosrow se rend immédiatement à Ispahan chez la belle Shekar et son cortège de filles romaines et chinoises. D'après Mahin Banou, Khosrow dispose aussi de milliers de femmes dans son harem. Il avait également une autre épouse qui s'appelait Gordia, mais son nom n'est pas mentionné par Nezâmi. Gordia était la sœur du général Bahrâm Chubine et aida Khosrow à renverser le royaume de son frère. Donc, tout en cherchant l'amour de Shirin, le Roi ne se prive de rien.



Farhâd sculpte un canal de lait pour Shirin , folio de *Khamseh* de Nezâmi

Farhâd incarne l'opposé de cette tendance opportuniste et matérialiste. Lors de son dialogue avec le roi sassanide, il exprime clairement sa critique vis-à-vis de l'amour tel qu'il est défini par Khosrow. Farhâd ne reconnaît pas Khosrow comme un vrai amoureux. Farhâd symbolise à la perfection l'image de l'amoureux qui perd tout pour son aimée. Il se rapproche ainsi de Majnoun. Mais son erreur et son malheur résident dans le fait qu'il n'avait pas de Leyli face à lui. Dans le récit de Nezâmi, Farhâd se suicide après avoir entendu la fausse nouvelle de la mort de Shirin.[12]

L'origine royale de Khosrow, la descendance noble de Shirin, et l'amour que cette princesse arménienne éprouve à l'égard du roi sassanide attestent que c'est le couple Khosrow/Shirin qui forme l'intrigue essentielle de *Khosrow et Shirin* selon Nezâmi.



Khosrow et Shirin, un manuscrit de *Khamseh* de Nezâmi, 1570

Le dialogue entre Farhâd et Khosrow dans le palais du roi sassanide est l'une des scènes du livre de Nezâmi qui montre parfaitement la différence des définitions de l'amour chez ces deux protagonistes amoureux. Dans ces 26 distiques de la partie 57, les répliques de Farhâd à Khosrow incarnent la définition purement iranienne de l'amour classique. Farhâd ne voit que Shirin. Il s'est déjà coupé de ce monde matériel et ne peut vivre sans l'amour de Shirin. Farhâd se perd dans son amour. Il se montre intransigeant face aux propositions de Khosrow. Le lecteur, en lisant ce passage du livre, va se ranger du côté de Farhâd en condamnant l'arrivisme de Khosrow. Le regard calculateur de Khosrow vis-à-vis de Shirin ne correspond pas à la conception de l'amour dans la littérature orientale. Khosrow est égocentriste. Son complot, qui aboutit à la mort de Farhâd, est cruel. Mais le lecteur sera surpris de constater que l'aimée de ces deux hommes préfère explicitement Khosrow. Shirin était une noble princesse qui partageait d'une certaine manière la définition Khosrowienne de l'amour. Elle aussi se révèle être une amante calculatrice. Elle attend que Khosrow monte sur le trône pour l'épouser. Et même quand elle se montre attentionnée à l'égard de Farhâd, par exemple quand elle lui apporte un bol de lait, le lecteur peut facilement

discerner son objectif réel: il s'agit essentiellement d'une ruse féminine classique en vue de susciter la jalousie de Khosrow - un plan qui a fonctionné face à la personnalité ambitieuse et prétentieuse du roi sassanide, mais a abouti à la mort tragique de Farhâd.

En résumé, la comparaison entre ces deux amoureux de Shirin dans l'ouvrage de Nezâmi nous conduit à choisir Farhâd comme modèle typiquement oriental et iranien de l'amoureux idéal. Mais l'origine royale de Khosrow, la descendance noble de Shirin, et l'amour que cette princesse arménienne éprouve à l'égard du roi sassanide attestent que c'est le couple Khosrow/Shirin qui forme l'intrigue essentielle de *Khosrow et Shirin* selon Nezâmi. À la fin du récit, Khosrow épouse Shirin mais meurt après le coup d'État du fils de Maryam. Shirin se suicide près du corps de Khosrow dans une scène qui nous rappelle le dénouement tragique de *Romeo et Juliette* de Shakespeare.

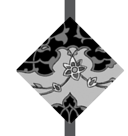
Farhâd incarne l'image éternelle de l'Amoureux iranien qui se sacrifie pour l'aimée. Mais il apparaît que l'amour ne se limite pas au sacrifice. Farhâd, sûr de son amour fidèle et digne, n'a pas prévu cette réaction de Shirin. Farhâd pensait que l'aimée choisit nécessairement l'amoureux le plus amoureux. Mais Shirin brise ce cliché, et refuse l'amour de Farhâd. Selon Shirin, Farhâd est un amant de second rang, et la princesse ambitieuse préfère l'amour calculé d'un vainqueur tel que Khosrow le Sassanide, le dernier roi puissant de l'Iran préislamique.■

Farhâd symbolise à la perfection l'image de l'amoureux qui perd tout pour son aimée. Il se rapproche ainsi de Majnoun. Mais son erreur et son malheur résident dans le fait qu'il n'avait pas de Leyli face à lui.

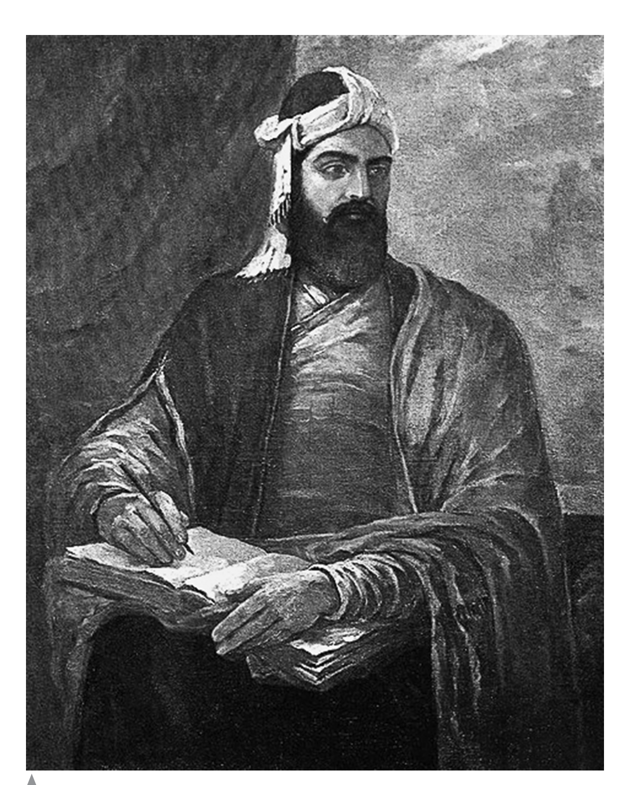
1. Bürgel Johann-Christoph, "The Romance" In *Persian Literature*, Bibliotheca Persica, New York, 1988.
2. http://www.iranicaonline.org/articles/eskandar-nama
3. Safa Zabihollah, *Anthologie de la poésie persane, XIe-XXe siècles*, Traduit en français par Gilbert Lazard et Rémi Lescot, Gallimard/UNESCO, Paris, 2003.
4. Par exemple, juste au début de la 14e partie de *Khosrow et Shirin.*
5. *Martin Theodor Houtsma (1851-1943). Cet orientaliste néerlandais est le premier Européen à avoir traduit Khosrow et Shirin* en français. En 1970, Henri Massé publie une autre traduction française de ce livre qu'il nomme *Le roman de Chosroès et Chîrîn*. Des traductions partielles de *Khosrow et Shirin* en français ont aussi été réalisées par Francis Richard, qui se base sur les fragments accompagnés des célèbres miniatures de la BNF qui représentent les scènes-clés du récit. Une pièce francophone de *Khosrow et Shirin* a aussi été créée par Mostafâ Adl (1882-1950), ancien président de l'Université de Téhéran et ambassadeur d'Iran en Suisse à l'époque des Pahlavis.
6. La collection des *Cinq Trésors* de Nezâmi a été enregistrée par UNESCO au Registre Mémoire du monde en 2011. http://www.unesco.org/new/fr/communication-and-information/memory-of-the-world/register/full-list-of-registered-heritage/registered-heritage-page-2/collection-of-Nezâmis-panj-ganj/
7. Karami Mohammad Hossein, "Alchemy of Love: One of Nezâmi's Universal Messages", In *The International Journal of Humanities*, Volume 21, Tarbiat Modares University, 2014, https://eijh.modares.ac.ir/article-27-10798-en.pdf
8. Khalilollahi Shahlâ, Borjsâz Ghaffâr, "Study of love in Nezâmi's Khosrow va Shirin on the basis of perspectives of Giddens, Danino and Evans", *In Research Journal of Lyrical Literature*, Volume 14, issue 27, University of Sistan and Balouchestan, 2016, http://jllr.usb.ac.ir/article_3156_en.html
9. Nezâmi, Nezamoddine Abou Mohammad Elyâs ibn Youssef, *Khosro va Shirin, Khosrow et Shirin*, Révision de Hassan Vahid Dastgerdi, Éditions Zavvâr, Téhéran, 2008.
10. Servatian Behrouz, *Khosro va Shirin,* Bureau des recherches culturelles, Collection "Que sais-je de l'Iran ?", Téhéran, 2004.
11. Maryam Devolder, "Khosrow et Shirin", *La Revue de Téhéran*, numéro 17, avril 2007, http://www.teheran.ir/spip.php?article306#gsc.tab=0
12. Dehghaniân Javâd, Farashâhi Negad Yasser, "A Deconctractional reading of Farhâd's Carachter in Khosro and Shirin of Nizami", In *Poetry Studies*, Volume 7, Issue 2, Shiraz University, 2015, http://jba.shirazu.ac.ir/article_2567.html

Classiques de la littérature persane et représentations artistiques: l'œuvre de Nezâmi Ganjavi et ses illustrations

Bahram Ahmadi
Faculté d'Art et d'Architecture,
Université de Yazd



Nezâmi Ganjavi (1141-1209) est un important poète iranien de langue persane. Il est notamment l'auteur des *Khamseh* ou *Panj-Ganj* (Les Cinq Trésors), qui désignent ses cinq longs poèmes s'inspirant de l'histoire de la Perse et de légendes populaires. L'importance, la richesse et la densité de cette œuvre en ont également fait un support de prédilection pour les arts d'illustration. Les exemplaires manuscrits des *Khamseh* figurent en bonne place des œuvres illustrées classiques iraniennes dans le genre de la poésie lyrique.



Portrait de Nezâmi, par le peintre azerbaïdjanais, Gazanfar Khalykov (1940).

En gardant en esprit l'importance de l'épique *Livre des Rois* de Ferdowsi dans la peinture persane, il faut souligner le rôle et la place des thèmes lyriques dans la peinture classique persane. La peinture classique persane s'est formée avec le genre lyrique et y a acquis les principes qui se retrouvent dans d'autres types de peinture. Dans la peinture iranienne classique, l'œuvre lyrique de Nezâmi demeure une source d'inspiration centrale.

La peinture persane de l'époque classique commence peu après le milieu du XIVe siècle, à la fin de la période ilkhanide, et dure jusqu'au milieu du XVIIe siècle. Précisons que certains chercheurs ont appliqué des termes spécifiques aux styles artistiques européens à la peinture iranienne, ce que nous estimons être une démarche incorrecte et imprécise. Par exemple, Ivan Stchoukine a employé les dénominations d'écoles élémentaire, classique et baroque pour les écoles de Shirâz, Tabriz et Qazvin.[1] Or, on ne peut pas employer le terme «classique» pour la peinture persane comme l'a fait Stchoukine au vu de ce qui fait d'une part le style classique dans ses définitions, et de l'autre, le style de Tabriz. Autrement dit, les conditions d'un tel rapprochement ne sont pas présentes. Il semble que

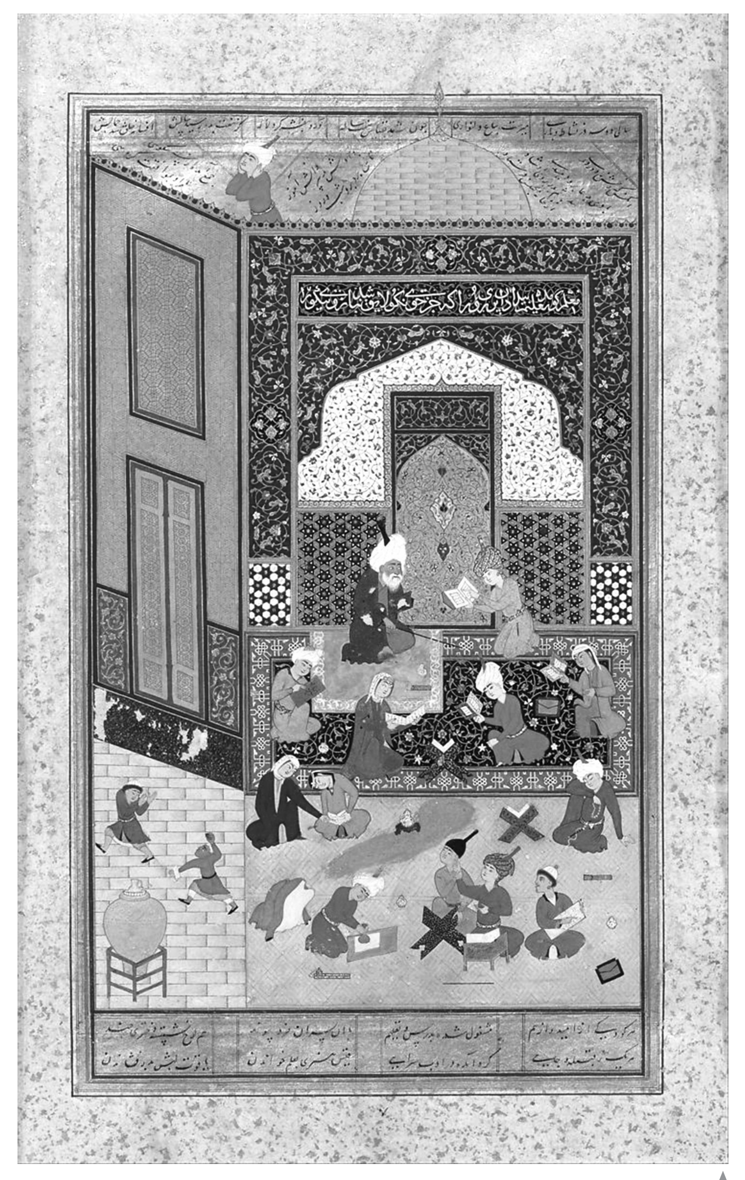
c'est Ernst Grube qui diffuse le terme de «Classique» en 1968 dans son ouvrage *The Classical Style of Islamic Painting*[2]. On le voit également sous la plume de chercheurs tels qu'Oleg Grabar et Yves Porter.[3] Basil Robinson, lui, emploie le terme de «métropolitain» dans le sens de «classique».[4]

Les thèmes

La peinture persane s'inspire en premier lieu de la littérature persane. Généralement, en ce qui concerne la période «classique», on peut classer les genres de la peinture persane en sept catégories: l'ornement, l'histoire, la religion, un cycle animalier, épique, lyrique et réaliste[5]. Les trois dernières sont les plus importantes.

Le genre «épique»

La grande majorité des peintures persanes sont tirées de la poésie épique. Pour ce genre, les thèmes proviennent de la poésie épique persane illustrée dès le début du XIVe siècle dans les premiers manuscrits du *Shâhnâmeh (Le Livre des Rois)* de Ferdowsi, la plus grande épopée en langue persane.[6] C'est une œuvre dont un très grand nombre de souverains ont volontiers fait réaliser différentes copies illustrées pour leurs bibliothèques. Grâce aux Ilkhanides, en 1300, le chef-d'œuvre de Ferdowsi était devenu la principale source de création d'images de l'art iranien. Certains héros du *Livre des Rois* sont devenus des héros individuels de premier plan dans d'autres épopées. Citons par exemple les *Garshâsbnâmeh, Bahmannâmeh* ou *Borzûnâmeh.* Le *Shâhnâmeh* a aussi été souvent imité, sans qu'aucune de ces œuvres s'en inspirant ne puisse en atteindre la puissance d'expression.[7] Le *Shâhnâmeh*



Leylâ et Majnun à l'école, folio de *Khamseh* de Nezâmi, école Herât, 1524

La peinture classique persane s'est formée avec le genre lyrique et y a acquis les principes qui se retrouvent dans d'autres types de peinture. Dans la peinture iranienne classique, l'œuvre lyrique de Nezâmi demeure une source d'inspiration centrale.

a été le premier ouvrage de la littérature persane à être enrichi avec des œuvres picturales, et il est resté celui qui a été le plus souvent illustré, et ce pratiquement jusqu'à l'époque «moderne».[8] L'épopée a fourni aux peintres une infinité de sujets: scènes de fête, de chasse ou de bataille.

Le genre «lyrique»

En littérature, de nombreuses grandes histoires épiques, en changeant de mode et en proposant une sorte de téléologie plus complexe, ont trouvé une nouvelle identité. En Iran, nous pouvons voir une telle adaptation par exemple au XIIe siècle avec le *Khosrownâmeh* d'Attâr, puis avec sa *Conférence des oiseaux (Mantiq al-Tayr)*.[9] Nous pouvons dire que le genre et le mode «lyriques» utilisent parfois les mêmes mythes et histoires que l'épopée, mais en les transformant en leçons morales ou visions mystiques.

Nous voyons l'apparition du lyrique dans la peinture persane autour de l'an 1400.[10] La peinture classique persane s'est formée avec le genre lyrique et c'est selon ce style qu'elle a élaboré les principes qui se retrouvent dans d'autres types de peinture. Pour le monde de l'art, le poète le plus important demeure Nezâmi et ses cinq poèmes, qui appartiennent tous à ce genre.[11] Nezâmi s'est inspiré des mêmes légendes historiques que ses prédécesseurs. Il a

La peinture persane s'inspire en premier lieu de la littérature persane. Généralement, en ce qui concerne la période «classique», on peut classer les genres de la peinture persane en sept catégories: l'ornement, l'histoire, la religion, un cycle animalier, épique, lyrique et réaliste. Les trois dernières sont les plus importantes.



Combat entre Khosrow et Bahrâm Chubin, *Khamseh* de Nezâmi, Timurid, 1475

utilisé le *Shâhnâmeh* comme l'une de ses sources dans ses trois épopées de *Haft Peykar (Les Sept Beautés), Khosrow et Shirîn* et *Le Livre d'Alexandre (Eskandarnâmeh)*. Mais il a modifié la perspective épique pour faire de ces mêmes histoires des leçons mystiques. Le genre lyrique inclut le roman d'amour et la poésie lyrique. Le roman d'amour, déjà apprécié dans la Perse préislamique, est devenu l'un des genres favoris des poètes dès le XIe siècle. Le roman en vers, dominé par la figure de Nezâmi, ajoute à ces scènes de nombreux épisodes liés aux récits amoureux célèbres.[12]

Les recueils de poésie lyrique, qui inspirent aux calligraphes et aux enlumineurs d'innombrables chefs-d'œuvre, sont parfois également illustrés. Comme premier exemple de recueil de poésie lyrique illustré, mentionnons le *Divan* de Soltân Ahmad Jalâyer (avec des illustrations en marge des poésies, *gazal*), orné d'images en 1400.[13]

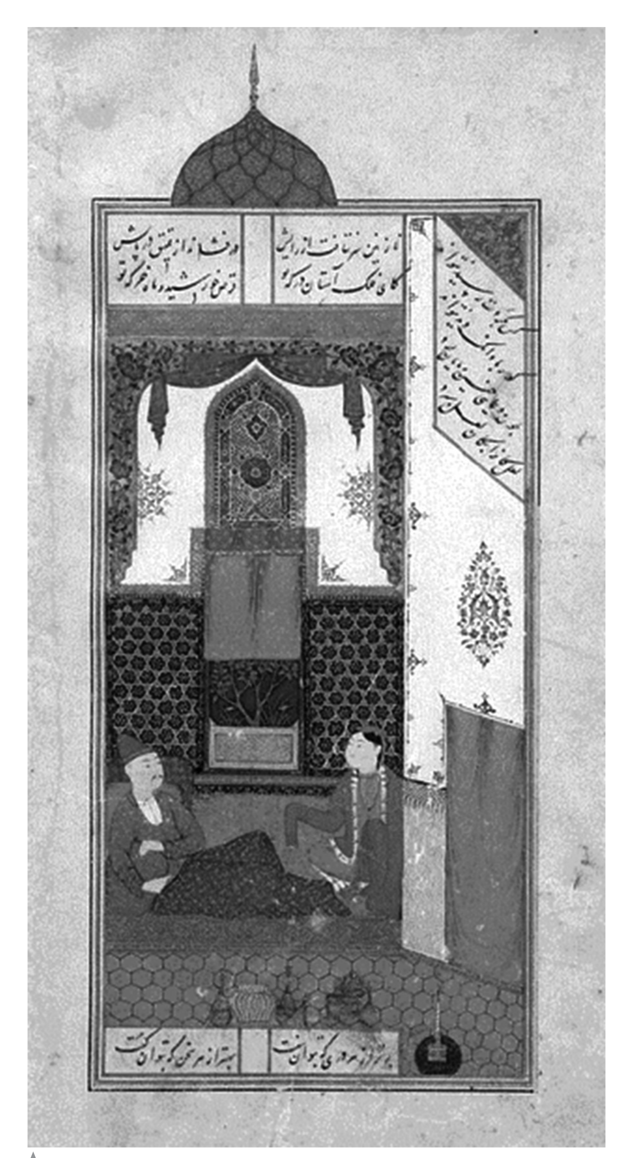
Le genre «réaliste»

Avant le XVe siècle, c'est-à-dire à la fin du XIIIe et au XIVe siècle, on peut déjà observer une certaine tendance réaliste qui se manifeste dans quelques illustrations de *Kalileh o Demneh*. De même, certains détails des visages et les mouvements des personnages dans les peintures du *Shâhnâmeh* de Demmot (1330-1336), indiquent que l'artiste a

Nezâmi s'est inspiré des mêmes légendes historiques que ses prédécesseurs. Il a utilisé le *Shâhnâmeh* comme l'une de ses sources dans ses trois épopées de *Haft Peykar* (*Les Sept Beautés*), *Khosrow et Shirîn* et *Le Livre d'Alexandre* (*Eskandarnâmeh*). Mais il a modifié la perspective épique pour faire de ces mêmes histoires des leçons mystiques.



Un manuscrit du *Livre d'Alexandre (Eskandarnâmeh)* de Nezâmi

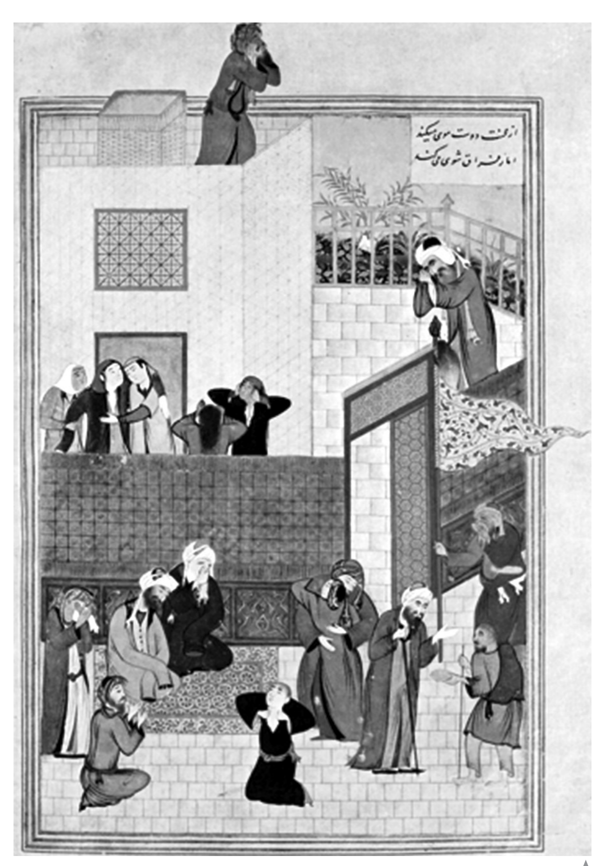


Bahrâm au palais rouge en compagnie de la princesse des Slaves. Miniature tirée de *Haft Peykar (Les Sept Beautés)* datant de 1431, Musée de l'Hermitage à Saint-Pétersbourg (Russie).

présenté des détails en observant attentivement son environnement. Mais c'est dans la deuxième moitié du XVe siècle que le style réaliste apparaît dans de nombreuses images; les thèmes épiques et lyriques se rapprochant de la vie réelle.[14] Les illustrations comportant des éléments réalistes apparus lors de la seconde moitié du XVe siècle concernent l'ensemble des peintures des manuscrits que l'on peut mettre en rapport avec l'œuvre de Behzâd.[15]

Il convient de noter que la production des images comportant un, deux ou rarement trois personnages dans les peintures qui sont apparues au XVe siècle et ont dominé au cours du XVIe siècle a été le résultat du processus réaliste. La formation du genre réaliste comporte ainsi plusieurs étapes.[16] Il commence avec l'œuvre de Behzâd. Ce dernier introduit une nouvelle façon de représenter les sujets les plus classiques et accorde une grande importance à l'expression du réalisme. Ce mouvement s'est poursuivi jusqu'à l'époque de Rezâ Abbâsi. Dans les œuvres de Behzâd, le sujet est réaliste, pas la forme. Néanmoins, dans les œuvres de Rezâ Abbâsi, on observe également des changements de forme.

Finalement, dans le processus du réalisme, à partir du XVIe siècle, on trouve de plus en plus de portraits isolés, dans les dessins et les peintures.[17] Le XVIe siècle voit une évolution très importante des styles: un goût croissant pour les scènes de genre et les



Deuil de la mort du mari de Leylâ, *Khamseh* de Nezâmi, Attribué à Behzâd ou Sheykhzâdeh (son élève), (H. 0,215; L. 0,153), école Herât, 1494.



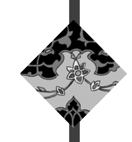
Nezâmi est reçu par Qizil Arsalan, atabeg d'Azerbaïdjan de 1186 à 1191. Miniature datant de 1481 conservée au Walters Museum of Art à Baltimore (États-Unis).

œuvres isolées, ainsi qu'un renouvellement des sources d'inspiration et des techniques. Il y a peut-être eu aussi, à partir de cette époque, une certaine influence de l'art du portrait de l'Inde moghole, où le lien entre caractères et traits du visage a donné lieu à des spéculations complexes.[18] ■

---

1. Ivan Stchoukine, *Les peintures des manuscrits safavis de 1502 à 1587*, Paris: P. Geuthner, 1959, vol.1.
2. E.J. Grube, *The Classical Style in Islamic Painting .The Early School of Herat and its Impact on Islamic Painting of the Later 15th, the 16th and 17th Centuries*, Lugano 1968.
3. Oleg Grabar, "Toward an Aesthetic of Persian Painting," in: *Islamic Visual Culture*, pp. 213-252. Et Yves Porter. "From the "Theory of the two *qalam*-s" to the "Seven Principles of Painting" Theory, terminology and practice of Persian classical painting," *Muqarnas*, 2000, Vol. 17, p. 109-118.
4. D'après Grabar, Basil Robinson a utilisé «métropolitain» pour à peu près le même groupe d'œuvres, mais avec des implications différentes dans son ouvrage: Basil W. Robinson, *Persian Miniature Paintings from Collections in the British Isles*, London, 1967. (Oleg Grabar, *op. cit*., p. 214, note 2.)
5. Ces catégories ont été empruntées à Oleg Grabar, *op. cit*., p. 98, qui lui-même les tenait de Richard Ettinghausen, "The categorization of Persian Painting," in: Morag s. et al. (eds.), *Studies in Judais and Islam Presented to S. D. Goitein* (Jerusalem, 1981).
6. Voir Oleg Grabar, "Introduction," in: Francis Richard, *Splendeurs persanes, manuscrits du XIIe au XVIIe siècle*, Paris, BnF-Le Seuil, 1997, p.11-12.
7. Oleg Grabar, *op. cit.,* p.112.
8. Oleg Grabar exprime cette idée plus en détail dans l'introduction de Jill Norgren and Edward Davis, preliminary Index of *Shahnameh Illustrations*. (Ann Arbor: Center for Near Eastern and North African Studies, University of Michigan, 1969).
9. Oleg Grabar, *La peinture persane, op. cit.,* p. 117.
10. Oleg Grabar, "Introduction," in: Francis Richard, *op. cit.*, 11-12.
11. Oleg Grabar, *La peinture persane, op. cit.,* p.117.
12. *Idem*.
13. *Ibid.,* p.118.
14. *Ibid.,* p.123.
15. Oleg Grabar, "Introduction," in: Francis Richard, *op. cit.*, 11-12.
16. Oleg Grabar, *La peinture persane, op. cit.,* p.124.
17. Des portraits isolés, qui sont conservés dans les albums où les amateurs rassemblent calligraphies, dessins et peintures.
18. Voir Francis Richard, "Le pittoresque dans la peinture persane des XVIe et XVIIe siècles", *op. cit.*

Francis Richard, "Le pittoresque dans la peinture persane des XVIe et XVIIe siècles, " Dossier thématique, in: le site du Musée du Louvre [en ligne], [réf. du 10/06/2010]. Disponible sur: http://www.louvre.fr

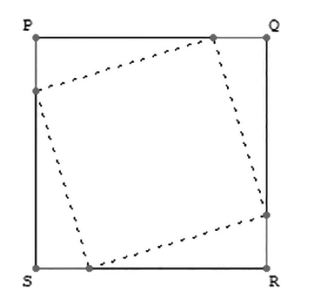


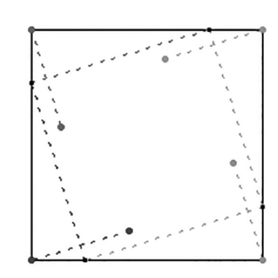
Le carré partagé

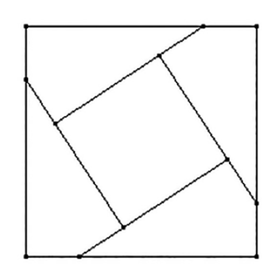
Armand Jaspard



1. Le partage.





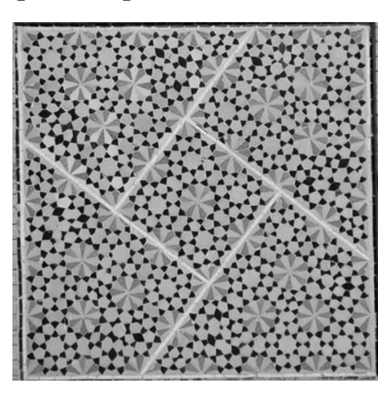


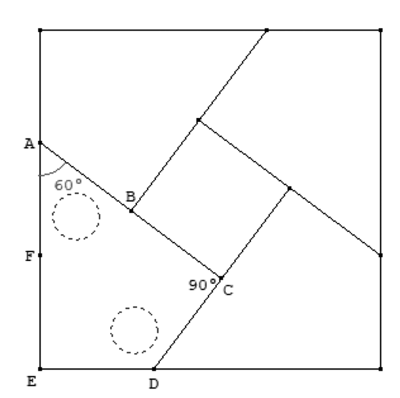
1.1. Construction.

1 - On part d'un carré PQRS. Puis on mesure, à partir de chaque sommet, quatre longueurs égales.
On obtient ainsi un deuxième carré à l'intérieur du premier.
2 - On construit, par symétries axiales, quatre nouveaux points.
3 - Le carré est partagé en cinq parties: un carré central entouré de quatre cerfs-volants identiques ayant chacun deux angles droits. La taille des pièces et l'orientation du carré central dépendent de la longueur choisie au départ. Voir une petite animation sur youtube: https://youtu.be/0fvekdX1zUM

1.2. Deux exemples.

A. Grande mosquée d'Ispahan, Iran.





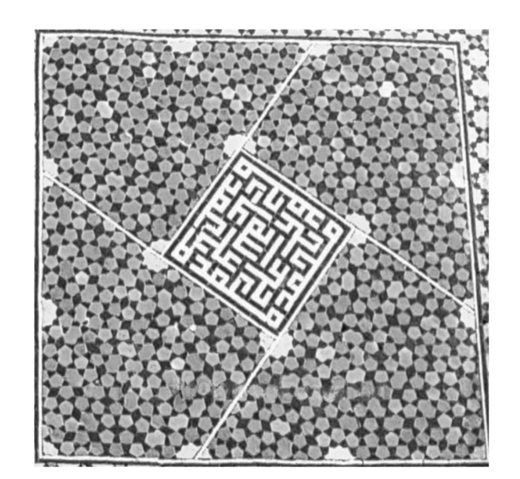
L'observation du détail de la décoration permet d'obtenir les informations suivantes:

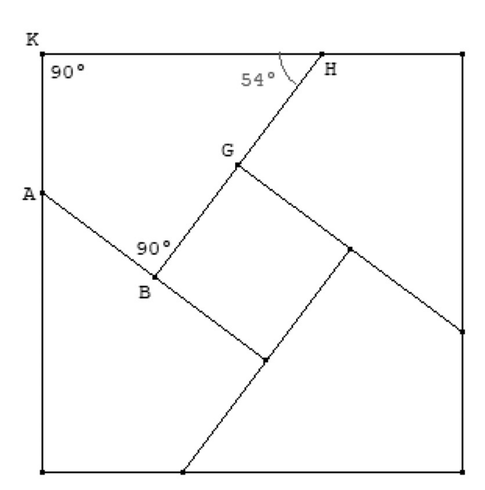
- Les longueurs AB = BC = CD = DE = EF = FA
- L'angle aigu du cerf-volant $\widehat{EAC} = 60°$ (car il y a une étoile à 12 pointes en A)

Or cette situation est mathématiquement impossible: dans le triangle ACD rectangle en C, on aurait:
$\tan\widehat{CAD} = CD/AC = 1/2 = 0{,}5$ d'où $\widehat{CAD} \sim 26{,}565°$ puis $\widehat{EAC} = 2 \times 26{,}565° = 53{,}13°$ au lieu de 60°

L'écart est de l'ordre de 10% - peu visible. On remarque cependant assez nettement des irrégularités dans le détail de la décoration dans les zones entourées en pointillés bleus. Ces irrégularités sont structurelles, elles ne proviennent pas de la qualité de la réalisation pratique.

B. Madrasa Tchahâr Bâgh, Ispahan, Iran.



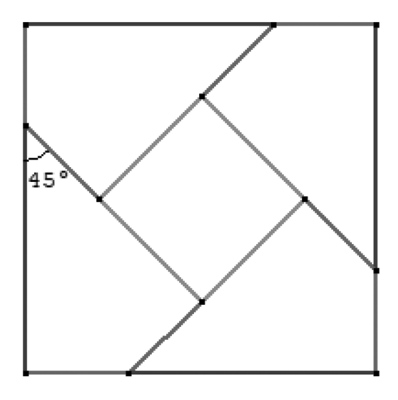


L'observation du détail de la décoration permet d'obtenir les informations suivantes:
Les longueurs BG = GH et l'angle aigu du cerf-volant $\widehat{KHB}$ = 54° (car il y a une étoile à 10 pointes en H)
Or G ne peut être milieu de [BH] que si $\widehat{KHB}$ mesure 53,13°. L'écart est minime (moins de 2 %), mais cela empêche la reconstitution précise du dessin avec un logiciel de géométrie.

1.3. Comment éviter les approximations.

Les problèmes rencontrés dans les deux exemples précédents proviennent de la valeur de l'angle aigu du cerf-volant, **valeur dépendante du motif décoratif utilisé**. Ces valeurs de 60° ou 54° entrent en conflit avec le cadre général qui est carré, et obligent à des compromissions dans le détail du remplissage des formes.

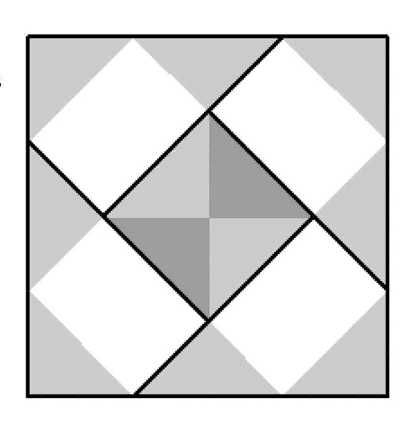
Pour respecter la logique du carré, il convient de choisir un motif décoratif de la famille de cette forme, donc un angle de 45°. Dans ce cas, le carré central est bien disposé "verticalement sur sa pointe" :



La construction présente 3 longueurs différentes
L1 L2 L3
reliées entre elles de la façon suivante:

$\frac{L1}{L2} = 1 + \sqrt{2}$ $\frac{L1}{L3} = 1 + \frac{\sqrt{2}}{2}$

$\frac{L3}{L2} = \sqrt{2}$ L1 = L2 + L3



$\sqrt{2}$ est la longueur de diagonale d'un carré de côté 1. La présence de ce nombre est la signature numérique de la famille géométrique du carré ; d'ailleurs il est possible de reconstituer tout le dessin à partir d'un unique module triangulaire qui est le quart du carré central.

Six dessins de carrés partagés ont été réalisés sur ce schéma. Ils ne comportent aucune approximation. Les motifs décoratifs utilisés relèvent tous de la famille géométrique du carré (pas de pentagones !).

De plus ils respectent **les trois règles habituelles:**

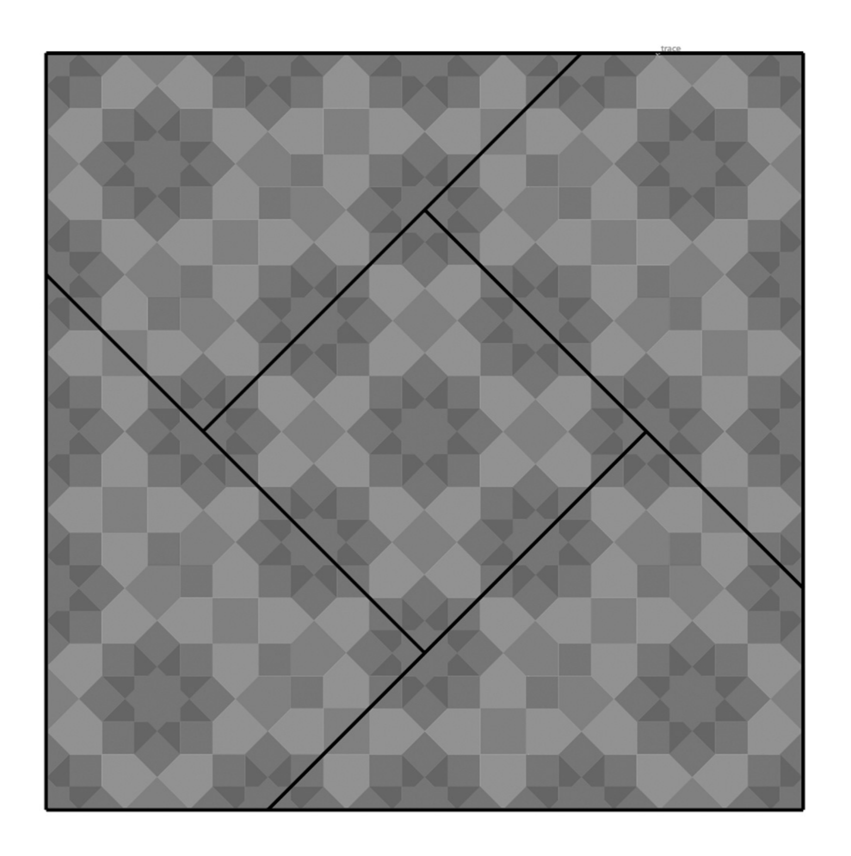
- une étoile à chaque sommet de polygone (carré ou cerf-volant)

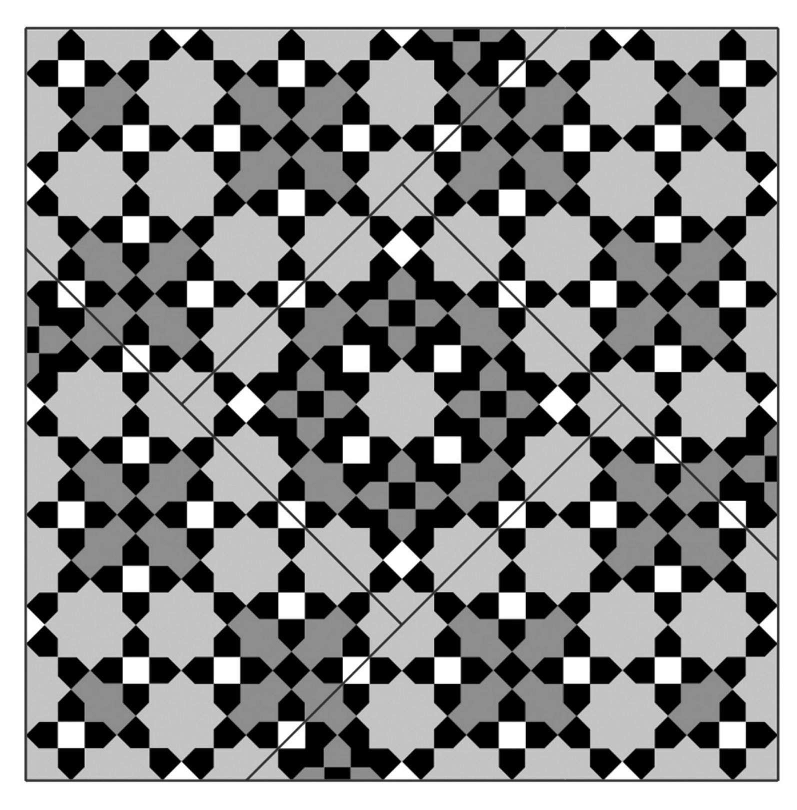
- une symétrie axiale locale par rapport à chacun des côtés des polygones

- une **parfaite continuité du motif entre l'intérieur et l'extérieur des polygones.**
C'est ce qui fait une bonne partie du charme de ces compositions

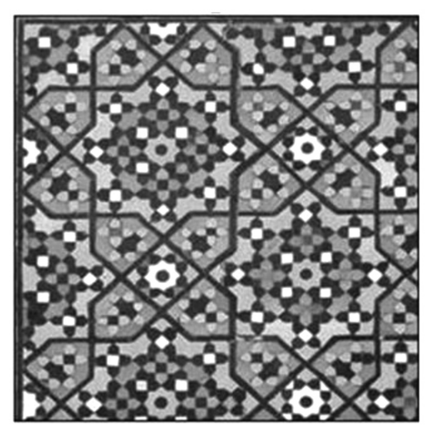
(Les exemples iraniens cités précédemment respectent ces règles, partiellement pour le second puisque le carré central est consacré au texte.)

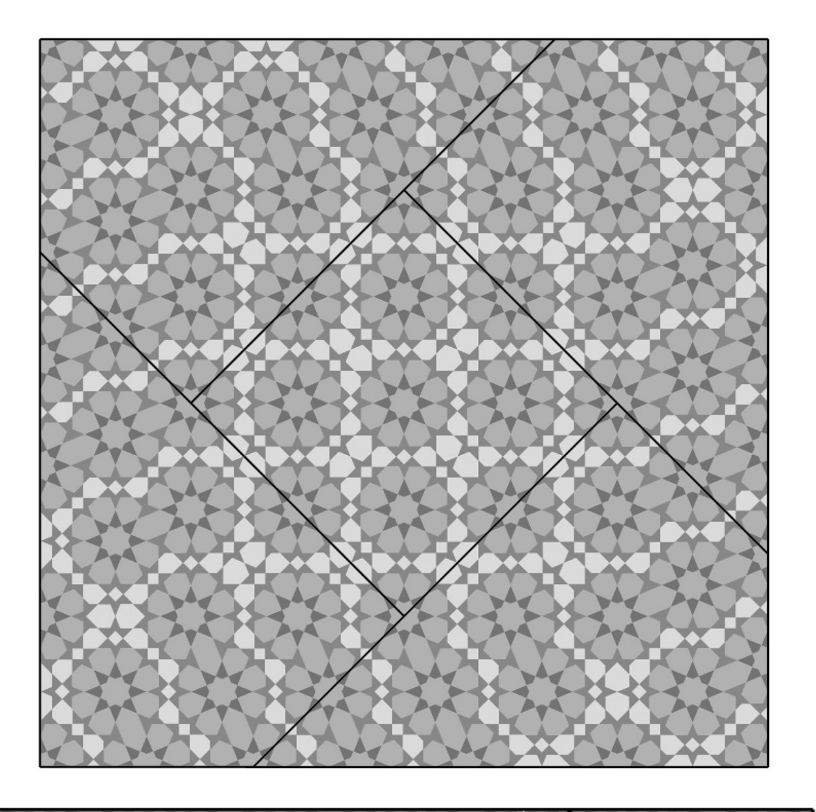


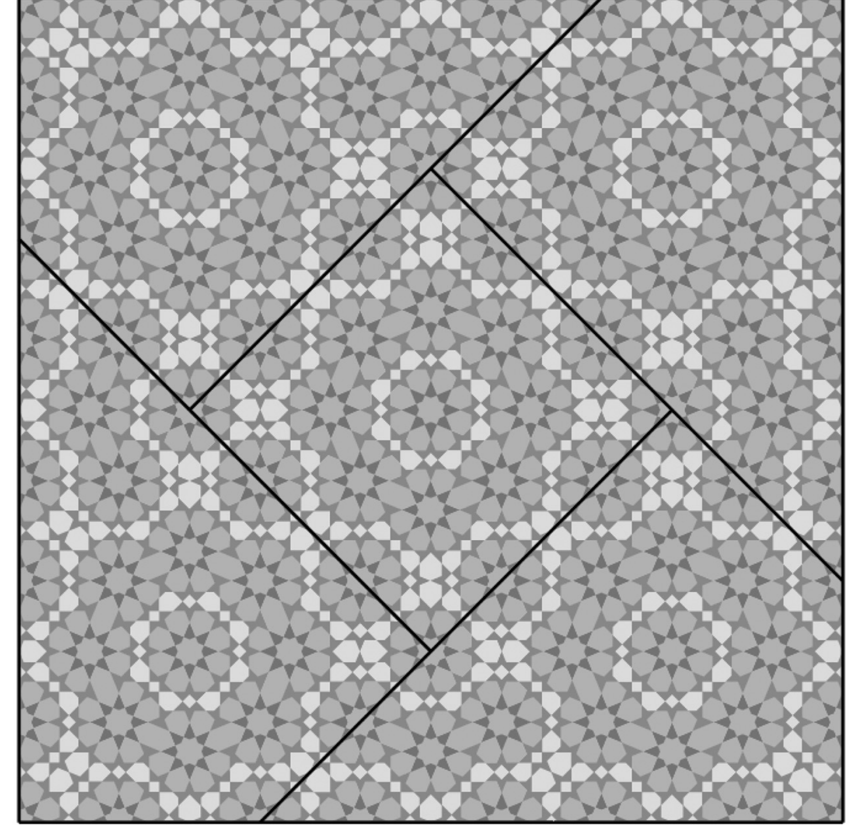


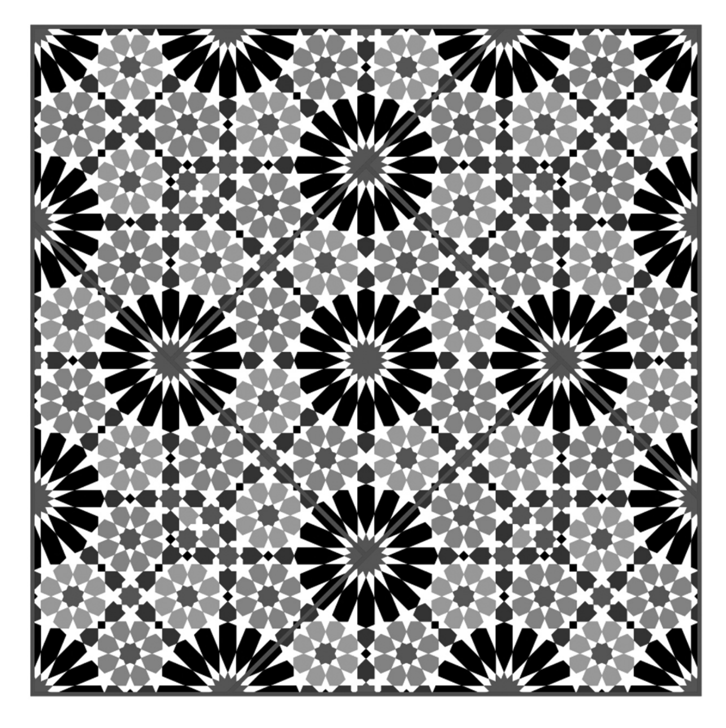


inspiré par ce
panneau de la
mosquée Seyyed,
Ispahan, Iran:

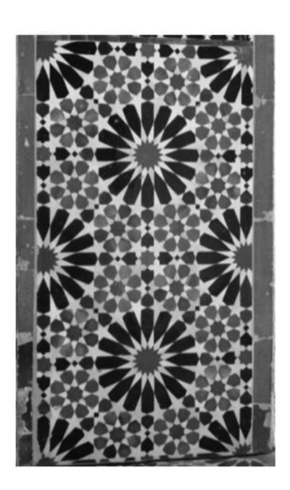








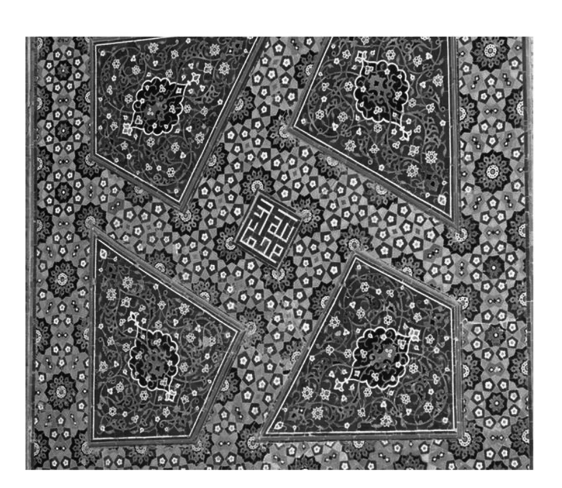
inspiré par ce célèbre panneau de l'Alhambra, Grenade, Espagne:



2. Le carré partagé enrubanné.

2.1. Exemples.



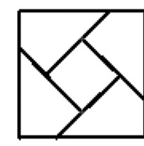


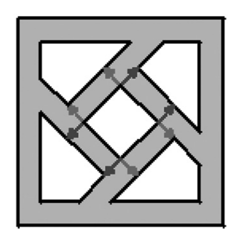
Voici deux panneaux de la grande mosquée d'Ispahan, Iran.
Les quatre cerfs-volants ont été écartés du carré central. On appellera "ruban" l'espace créé entre les grands polygones. Ici, le motif décoratif du ruban n'apparaît pas à l'intérieur des polygones. Les règles énoncées au paragraphe 1.3. ne sont donc pas respectées. En outre seul le panneau de droite présente une étoile à chaque sommet de polygone.

Les deux panneaux comportent de nombreuses irrégularités de détail dans la décoration du ruban. Ce n'est pas surprenant, car ni les angles aigus des cerfs-volants ni les motifs utilisés ne relèvent de la géométrie du carré.

55

2.2. La méthode par écartement des pièces

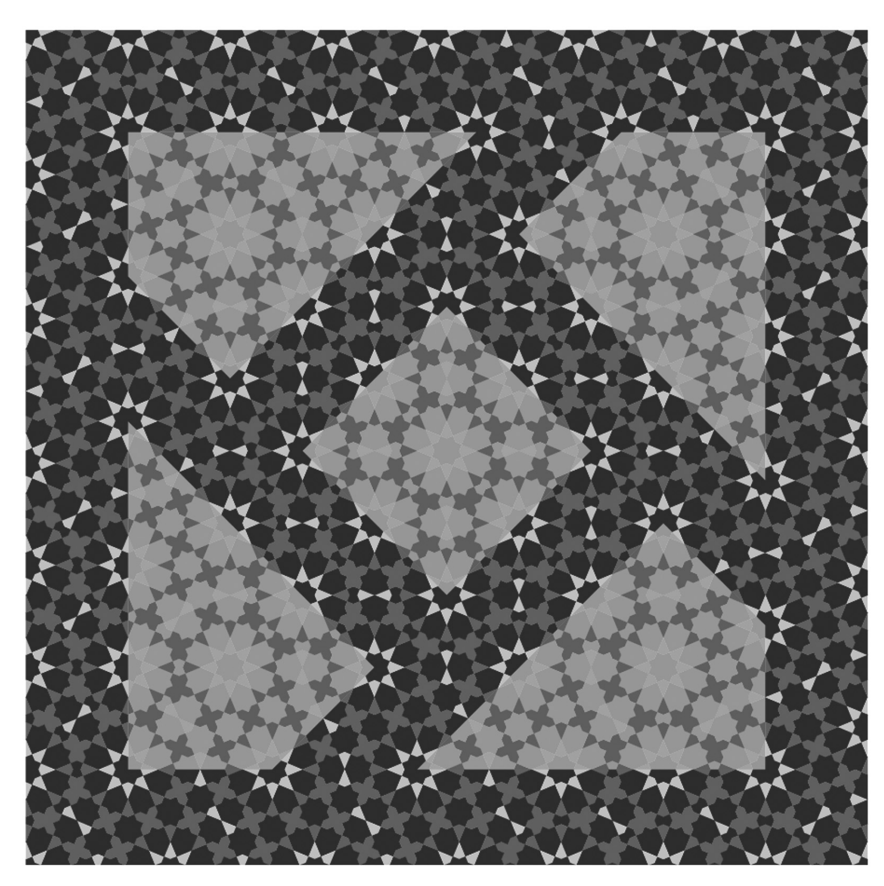




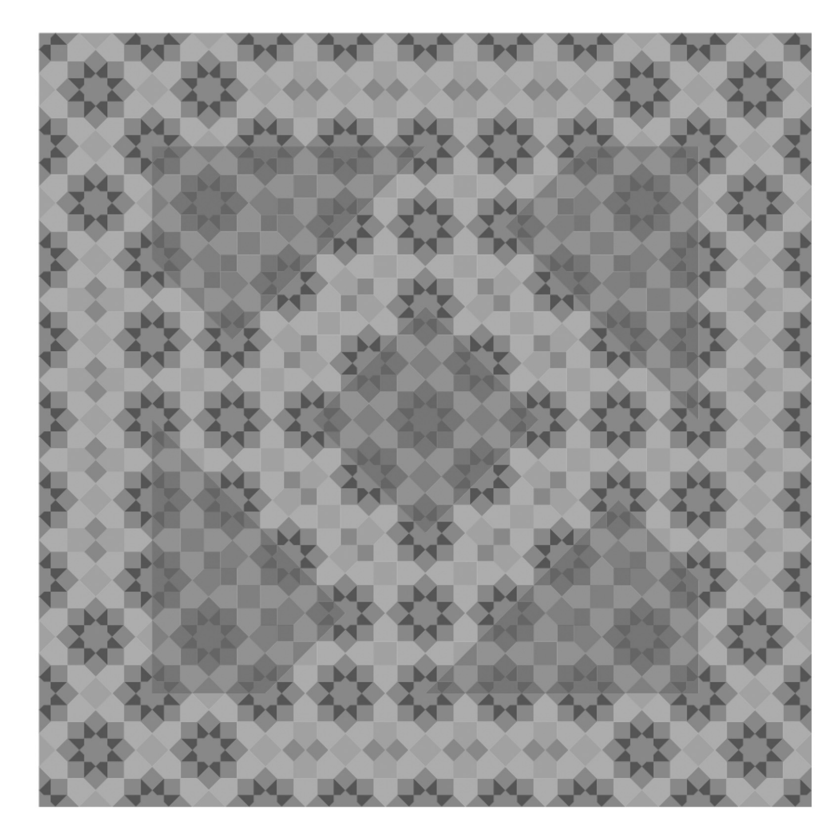
La méthode est très simple (mais malheureusement pas toujours utilisable ; par exemple on ne peut pas l'appliquer au tympan de Yazd étudié dans un article précédent) : on écarte progressivement les cerfs-volants du carré central (voir une petite animation sur youtube : https://youtu.be/OXUriLqAXWg).

Il faut bien entendu chercher une largeur de ruban qui soit compatible avec le motif décoratif utilisé.
Les rubans proposés n'ont pas tous la même largeur. On a choisi d'évaluer la taille du ruban par sa **largeur relative**, définie comme étant "la largeur réelle du ruban" divisée par "la longueur réelle du côté du carré central".

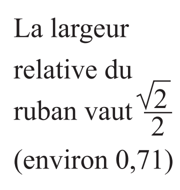
Notre objectif a été de réaliser des compositions de ce type qui, de plus, respectent toutes les règles du paragraphe 1.3. Pour cela nous avons repris à l'identique les six carrés partagés de la section 1, et leur avons appliqué la méthode par écartement des pièces.



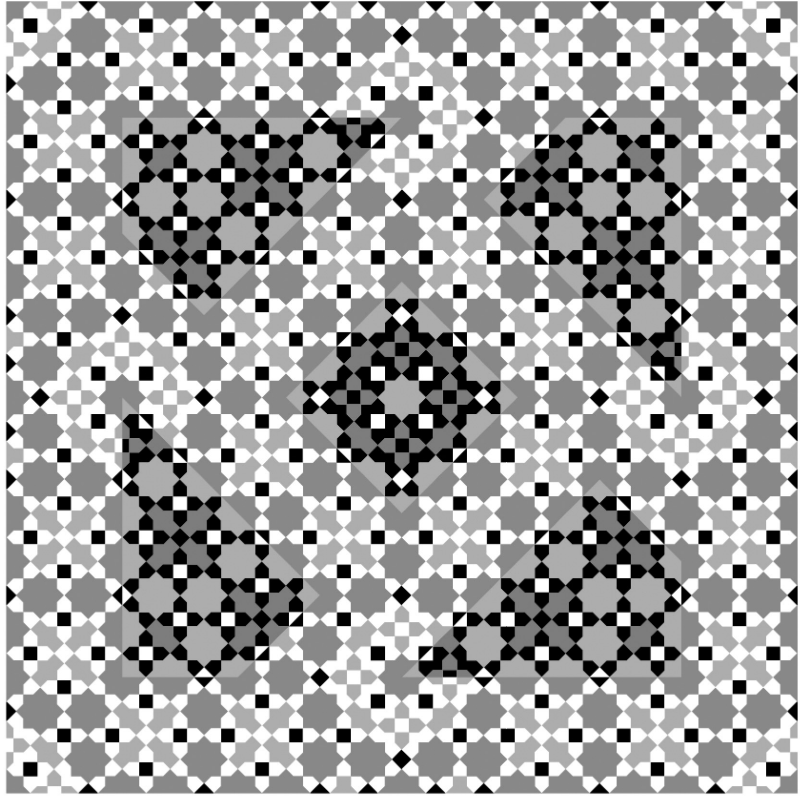
La largeur relative du ruban vaut 0,5

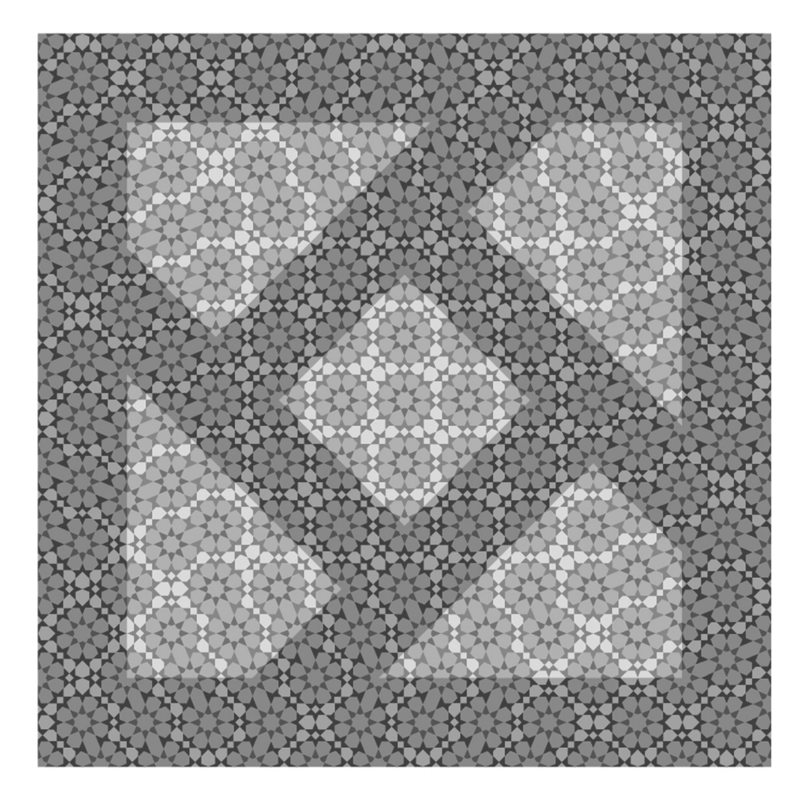


La largeur relative du ruban vaut $\frac{\sqrt{2}}{2}$ (environ 0,71)

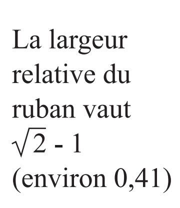


La largeur relative du ruban vaut $\frac{\sqrt{2}}{2}$ (environ 0,71)

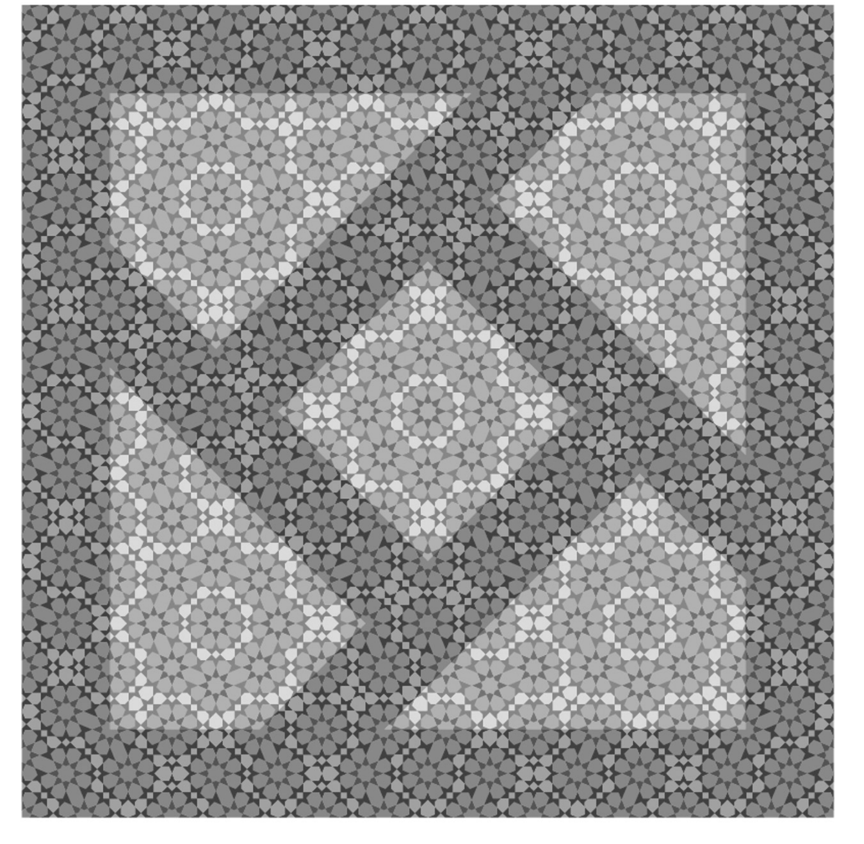


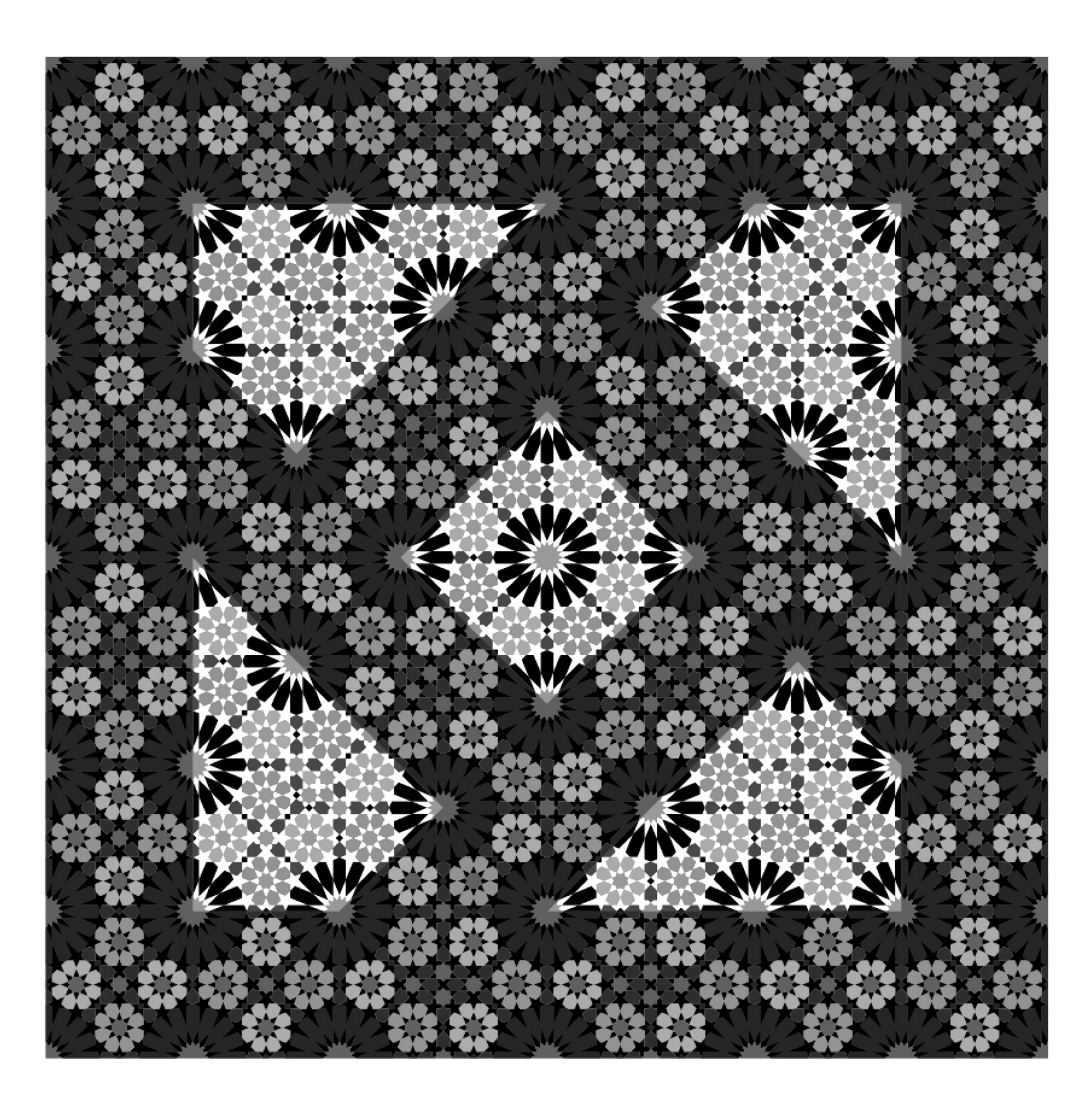


La largeur
relative du
ruban vaut 0,5



La largeur
relative du
ruban vaut
$\sqrt{2} - 1$
(environ 0,41)





La largeur relative du ruban vaut $\frac{\sqrt{2}}{2}$ (environ 0,71)

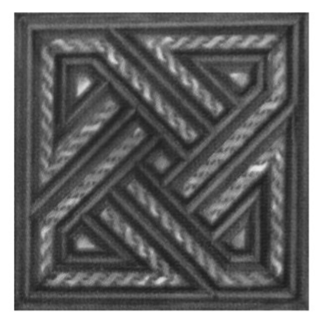
59

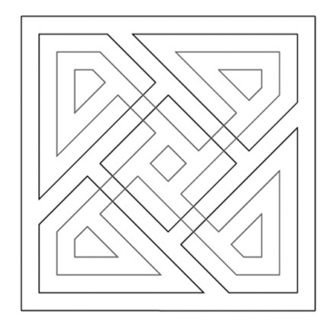
2.3. Une curiosité

Détail de porte, mosquée omeyyade, Damas, Syrie
En noir un motif de carré partagé, la largeur relative du ruban valant

$\frac{1}{4+\sqrt{2}}$ (environ 0,18)

La combinaison avec le motif rouge permet de retrouver la construction.

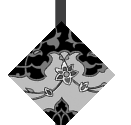




octobre 2019

La Dernière Tentation du Christ, une continuation infidèle des Évangiles?*

Zeinab Golestâni



a) *Thriller* Esotérique

«Les questions suscitées par l'authenticité et l'autorité des évangiles ont inspiré, en près de soixante ans, de nombreux récits d'énigmes. En 1944, Jorge Luis Borges interroge, dans «Tres versiones de Judas», le rôle du douzième apôtre, selon cette technique de la nouvelle spéculative et savante dont il est l'inventeur. En 2003, Dan Brown illustre, avec son *Da Vinci Code*, la popularité d'un *thriller* ésotérique volumineux et sensationnaliste.

En associant les anciennes traditions apocryphes à l'idée moderne de renversement des valeurs, le *thriller* ésotérique prétend ainsi ramener au jour, en termes plus ou moins fidèles, les discours hétérodoxes ayant animé les premiers débats de l'ère chrétienne.

À cet usage de la doctrine ancienne, le *thriller* ésotérique ajoute souvent le fait merveilleux, le miracle et la magie. Des thèmes devenus extrêmement communs, comme ceux de l'évangile perdu, de l'Arche d'Alliance, du Graal, de l'Apocalypse, de l'Antéchrist, des Templiers et des sectes satanistes, soutiennent ainsi différents récits de genre, de qualité variée, tels *El club Dumas* (1993) de l'Espagnol Arturo Pérez-Reverte et, plus récemment encore, *Last templar* (2005) du Britannique Raymond Khoury ou encore *L'Évangile selon Satan* (2007) du Français Patrick Graham.[1]»

L'un des premiers à s'être illustré dans une veine philosophique dans ce type d'écriture est le Grec Nikos Kazantzakis, auteur de *La dernière tentation,* publié en 1954 en Grèce: «En 1951, dans *La dernière tentation du Christ*, Nikos Kazantzakis compose, grâce aux ressources du roman moderne, une très ambitieuse réécriture des Évangiles dans laquelle il mêle sources canoniques et apocryphes.[2]»

Dans les romans de cet auteur grec, écrivain de *Ascèse* (1922-1944) et de *Saint-François* (1957), à qui l'on doit la traduction grecque de la *Divine Comédie* de Dante et de la première partie du *Faust* de Goethe, «la référence à la tragédie antique… n'est d'ailleurs pas sans rapport avec la modernité reconnue par Maeterlinck aux tragiques grecs.[3]»

La dernière tentation, qui fut mise à l'index lors de sa publication, explore dans une veine nietzschéenne

En associant les anciennes traditions apocryphes à l'idée moderne de renversement des valeurs, le *thriller* ésotérique prétend ainsi ramener au jour, en termes plus ou moins fidèles, les discours hétérodoxes ayant animé les premiers débats de l'ère chrétienne.
À cet usage de la doctrine ancienne, le *thriller* ésotérique ajoute souvent le fait merveilleux, le miracle et la magie.



L'écriteau au-dessus de la tête de Jésus.

l'idée de Jésus tenté par une vie familiale et normale, avant de faire le choix de monter sur la croix.

b) Les Évangiles et la mort de Jésus

Voici ce que quatre des Évangiles relatent des derniers moments de Jésus-Christ:

- L' Évangile selon Matthieu, XXVII, versets 32-50

En sortant de la ville, ils trouvèrent un homme de Cyrène, nommé Simon, qu'ils mirent en réquisition pour porter la croix de Jésus. Quand ils furent arrivés à la place appelée Golgotha, c'est-à-dire la place du Crâne, ils lui présentèrent du vin mêlé de fiel, et Jésus, l'ayant goûté, ne le voulut point boire. Après qu'ils l'eurent crucifié, ils se partagèrent ses vêtements en les tirant au sort, puis ils s'assirent pour le garder. Ils placèrent au-dessus de sa tête cet écriteau indiquant le sujet de sa condamnation: «Jésus, roi des Juifs.»



Le Messie sauvé. Photos issue de *La dernière tentation du Christ*, film réalisé par Scorsese à partir du roman de Nikos Kazantzakis.
Willem Dafoe interprète le rôle du Christ.)

On crucifia avec lui deux brigands, l'un à sa droite, l'autre à sa gauche.
Et les passants l'insultaient en branlant la tête, et en disant: «Toi, qui détruis le temple, et qui le rebâtis en trois jours, sauve-toi toi-même. Si tu es Fils de Dieu, descends de ta croix.» Les principaux sacrificateurs aussi le poursuivaient de leurs sarcasmes, ainsi que les scribes et les anciens, et disaient: «Il en a sauvé d'autres, et il ne peut se sauver lui-même! Il est le roi d'Israël! Qu'il descende maintenant de la croix, et nous croirons en lui. Il s'est confié en Dieu; que Dieu le délivre maintenant, s'il l'aime; car il a dit; «Je suis Fils de Dieu.» Et les brigands qui étaient crucifiés avec lui, l'insultaient de la même manière.
Depuis la sixième heure jusqu'à la neuvième, des ténèbres se répandirent sur tout le pays. Vers la neuvième heure, Jésus cria d'une voix forte: Eli, Eli, lama sabactani, c'est-à-dire «mon Dieu, mon Dieu, pourquoi m'as-tu abandonné?» Quelques-uns des assistants, l'ayant entendu, dirent: «Voilà qu'il appelle Eli»; et aussitôt, l'un deux courut prendre une éponge, qu'il trempa dans du vinaigre, et, l'ayant ajustée à une tige, il lui donna à boire. Mais les autres disaient: «Laisse, voyons si Eli viendra le sauver.» Mais Jésus poussa de nouveau un grand cri et rendit l'esprit.[4]

- L’ Évangile selon Marc, XV, versets 29-37

Les passants l’insultaient en branlant la tête, et en disant: «Hé ! toi qui détruis le temple, et qui le rebâtis en trois jours, sauve-toi toi-même en descendant de ta croix.» Les principaux sacrificateurs aussi, avec les scribes, les raillaient entre eux, et disaient: «Il en a sauvé d’autres, et il ne peut se sauver lui-même! Que le Messie, le roi d’Israël descende maintenant de la croix, pour que nous voyions et que nous croyions.» Les brigands qui étaient crucifiés avec lui, l’insultaient également.

A la sixième heure, des ténèbres se répandirent sur tout le pays jusqu’à la neuvième.

A la neuvième heure Jésus cria d’une voix forte: « Eloï, Eloï, lema sabachtani», ce qui signifie: «Mon Dieu, mon Dieu, pourquoi m’as-Tu abandonné?»

Quelques-uns des assistants l’ayant entendu, dirent: «Tenez, il appelle Elie.» Il y en eut un qui courut tremper l’éponge dans du vinaigre, et l’ayant ajustée à une tige, il lui donna à boire, disant: «Laissez, voyons si Eli viendra l’ôter de la croix.» Mais Jésus, ayant poussé un grand cri, expira.[5]

- L’ Évangile selon Marc, XXIII, versets 35-46

Le peuple était là, qui regardait. Les sénateurs se moquaient et disaient: «Il en a sauvé d’autres, qu’il se sauve lui-même, s’il est le Messie, l’élu de Dieu.» Les soldats aussi, s’approchant pour lui présenter du vinaigre, le raillaient, et disaient: «Si tu es le roi des Juifs, sauve-toi toi-même.» Il y avait même une inscription au-dessus de sa tête, portant: «Le roi des Juifs.» L’un des malfaiteurs pendus à la croix, l’injuriait, disant: «N’es-tu pas le Messie? Sauve-toi toi-même, et nous avec toi.» Mais l’autre le reprenait: «N’as-tu point de crainte de Dieu, toi qui subis le même jugement? Pour nous, c’est justice, car nous recevons la peine que nos crimes ont méritée; mais lui, il n’a rien fait de mal.» Et il a dit à Jésus: «Souviens-toi de moi, quand tu seras dans ton règne.» Et Jésus répondit: «Je te dis en vérité, qu’aujourd’hui même tu seras avec moi dans le paradis.»

On crucifia avec lui deux brigands, l'un à sa droite, l'autre à sa gauche.
Et les passants l'insultaient en branlant la tête, et en disant: "Toi, qui détruis le temple, et qui le rebâtis en trois jours, sauve-toi toi-même. Si tu es Fils de Dieu, descends de ta croix."

Il était déjà environ la sixième heure, quand des ténèbres se répandirent sur tout le pays jusqu’à la neuvième heure. Le soleil pâlit; le voile du temple se déchira par le milieu, et Jésus s’écria d’une voix forte: «Père, je remets mon esprit entre Tes mains.» En prononçant ces mots, il expira.[6]

- L’ Évangile selon Saint Jean, XIX, versets 23-30

Après avoir crucifié Jésus, les soldats prirent ses vêtements et en firent quatre parts, une pour chaque soldat. Ils prirent aussi la tunique, et, comme elle était sans couture, d’un seul tissu depuis le haut jusqu’en bas, ils se dirent entre eux: «Ne la déchirons pas, mais tirons au sort à qui l’aura.» Ainsi firent les soldats; afin que s’accomplit l’Écriture, qui dit: *Ils se*

> Le peuple était là, qui regardait. Les sénateurs se moquaient et disaient: "Il en a sauvé d'autres, qu'il se sauve lui-même, s'il est le Messie, l'élu de Dieu." Les soldats aussi, s'approchant pour lui présenter du vinaigre, le raillaient, et disaient: "Si tu es le roi des Juifs, sauve-toi toi-même."

sont partagé mes habits, et ils ont tiré au sort mon vêtement.

Près de la croix, se tenaient la mère de Jésus et la sœur de sa mère, Marie, femme de Clopas, et Marie-Madeleine. Jésus, ayant vu sa mère, et à côté d'elle le disciple qu'il aimait, dit à sa mère: «Femme, voilà ton fils» ; puis il dit au disciple: «Voilà ta mère»; et dès ce moment, ce disciple la prit chez lui.

Après cela, Jésus, sachant que tout était déjà consommé, dit, afin que l'Écriture fût accomplie: J'ai soif. Or il y avait là un vase plein de vinaigre, et les soldats ayant mis au bout d'une tige d'hysope une éponge imbibée de vinaigre, l'approchèrent de sa bouche. Quand Jésus eut pris ce vinaigre, il dit: «Tout est consommé»; et, ayant penché la tête, il rendit l'esprit.

Malgré les différences entre les quatre Évangiles, nous voyons Jésus rendre l'esprit en appelant Eloï d'une voix forte. Dans son roman, l'auteur grec décide d'interpréter ces récits.





Ange gardien (fillette au pied de la croix), qui en vérité, n'est que Satan

La narration de Nikos Kazantzakis

La double substance du Christ,
Le souhait, tellement humain,
Tellement surhumain
De l'homme pour atteindre Dieu…
Cela m'était toujours un mystère
Profond et impénétrable
Mon angoisse principale, et la source
De tous mes joies et chagrins
Depuis ma jeunesse,
C'était la bataille
Incessante, [et] impitoyable, entre
L'esprit et le corps…
Et mon âme, c'est l'arène
Où ces deux armées
Se sont heurtées et rencontrées[7].

Dans *La dernière tentation,* «tandis qu'il agonise sur la croix, Jésus est victime d'une dernière tentation et imagine vivre une vieillesse paisible auprès de Marthe et de Marie. Le souvenir de Judas et de son intégrité morale le ramène alors à la réalité et lui permet de mourir en retrouvant la conscience de sa mission.[8]»

Afin d'étudier cette continuation de

la Passion du Christ, nous nous référerons à l'adaptation cinématographique de ce roman réalisée par Martin Scorsese (1942-). *La Dernière Tentation du Christ* de Martin Scorsese est une fidèle adaptation du roman de l'auteur grec. On considère ce film comme un hybride, entre film noir et réflexion religieuse. La dernière tentation se présente ainsi:

Jésus, sur la croix appelle Dieu, il murmure: *Père! Pardonne-moi!* Et après quelques instants, il crie d'une voix forte: *Eloï… Père! Pourquoi m'as-Tu abandonné?*

Cependant, baissant la tête, il découvre une fillette au pied de la croix:

- *Qui es-tu?*
- Je suis l'ange qui veille sur toi… ton père est un Dieu de Miséricorde, pas de châtiment, Il t'a vu et a dit: N'es-tu pas son ange gardien? Descends pour le sauver, il a assez souffert, tu te souviens qu'Il a dit à Abraham de Lui sacrifier son fils? Abraham venait de lever son couteau pour tuer l'enfant lorsque Dieu arrêta son bras, s'Il a pu sauver le fils d'Abraham, ne crois-tu pas qu'Il veuille sauver le Sien? Il t'a mis à l'épreuve et tu l'as bien supporté, Il ne veut pas ta mort. Il a dit: Laisse-le mourir en rêve, mais laisse-le vivre sa vie normale
- Toutes ces souffrances, elles étaient réelles?
- Oui, mais elles ne reviendront plus, tu en as assez fait…[9]

C'est ainsi que *cet ange gardien* sauve le Christ et le descend de la croix.

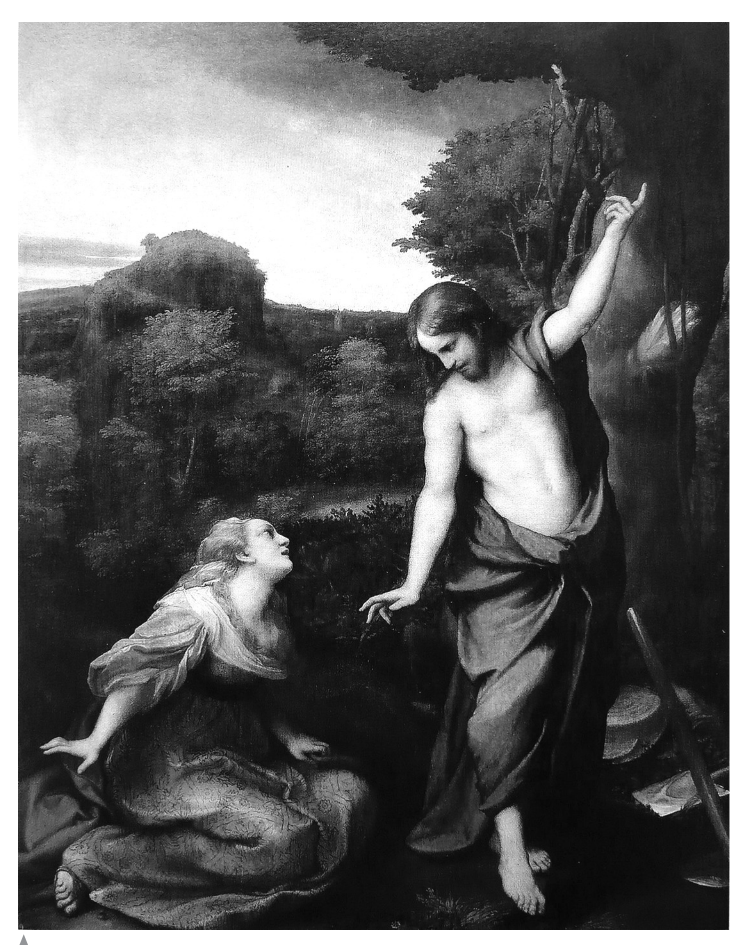
Ainsi la croix demeure vide, et Jésus se voit vivre une vie normale, accompagné de son ange gardien qui reste auprès de lui jusqu'à sa mort et l'emmène chez Marie-Madeleine qu'il épouse.

De fait, nous ne pouvons nier, dans la tradition chrétienne, la relation de tendresse entre Marie-Madeleine et Jésus. Marie-Madeleine qui est d'ailleurs considérée par les gnostiques comme celle qui reçut un enseignement privilégié de la part du Christ:

Alors qu'elle est restée seule, pleurant près du tombeau vide du Christ, Marie Madeleine aperçoit un homme qu'elle pense être le gardien du jardin. Lorsqu'elle lui demande où est le corps du Christ, ce dernier se révèle à elle tout en lui enjoignant *Noli me Tangere* (Ne me touche pas). La toile du Corrège traitant de l'apparition de Jésus à Marie-Madeleine représente une femme partagée entre l'effroi et la soumission, tandis que le Christ annonce, par le mouvement de sa main gauche, son Ascension imminente.

Dans le film, Marie meurt. Jésus, en colère contre Dieu, prend sa hache pour se venger de Lui. Mais son ange gardien le calme et l'emmène auprès de Mathilde, avec qui il aura des enfants. Ainsi, sa vie terrestre continue paisiblement jusqu'à la vieillesse et la maladie. La maladie s'accompagne d'un incendie dans Jérusalem. Ses apôtres viennent lui rendre visite à ce moment. Et Jésus réalise que la créature qui s'est présentée comme son ange gardien et envoyé de Dieu est

Nous ne pouvons nier, dans la tradition chrétienne, la relation de tendresse entre Marie-Madeleine et Jésus. Marie-Madeleine qui est d'ailleurs considérée par les gnostiques comme celle qui reçut un enseignement privilégié de la part du Christ.



Le Corrège, Noli me Tangere, v. 1525. Huile sur toile, 130 × 103 cm. Musée du Prado, Madrid.

Tout au long du récit de l'auteur grec, et par la suite, du film, c'est une voix intradiégétique qui s'exprime et revient sur les Souffrances peu abordées dans les Évangiles.
Cette voix narrative qui nous met au plus près de la psyché du personnage permet un rappel des souvenirs et le développement de la pensée du narrateur, mais aussi permet d'«offrir un délire, [de] libérer une fureur, [de] donner à entendre une exaltation».

en réalité Satan.

Après l'entrée de tous les compagnons, c'est au tour de Judas, qui sous la plume de l'écrivain grec, se dessine «comme le plus constant, le plus cohérent et le plus courageux de tous les apôtres.[10]»

Après être entré dans la maison de Jésus, Judas crie:

- Traître! Ta place était sur la croix, là où Dieu t'avait mis. Quand la mort s'est approchée, tu as eu peur et tu as fui. Tu t'es caché dans la vie d'un homme. Nous avons fait ce que nous étions censé faire, pas toi! Tu es un lâche.

- Tu n'as donc aucun respect, dit Matthieu.

- Pour lui?

- Tu ne comprends pas, dit Jésus.

- Je ne comprends pas? Réveille-toi! Tu m'as brisé le cœur… Souviens-toi de ce que tu as dit! Tu m'as serré dans tes bras… tu te souviens? Tu m'as supplié: «Trahis-moi, trahis-moi, car je dois mourir crucifié et ensuite ressusciter afin de sauver le monde; je suis l'agneau, tu as dit, la mort c'est la porte, Judas! Mon frère! N'aie pas peur! Aide-moi à franchir le seuil.» Je t'aimais tellement; je ne savais trahir; et toi! Toi, qu'est-ce que tu fais ici? qu'est-ce que tu es venu faire ici avec des femmes, avec des enfants? Ce qui vaut pour un homme ne vaut pas pour Dieu. Pourquoi es-tu descendu de la Croix?

A ce moment-là, les blessures de Jésus, déjà traitées par Marie-Madeleine, se remettent à saigner.

- Regarde ses blessures Judas! dit Mathieu. Il saigne. Tu lui fais du mal, ça suffit.

- Il devait, dit Judas, représenter la nouvelle alliance. Maintenant il n'y a plus d'Israël.

- Non! Non!, dit Jésus d'une voix basse, essaye de comprendre…l'ange gardien, Dieu a envoyé un ange gardien me sauver…

- Un ange? Quel ange? Regarde-le! - Judas le montre avec sa canne et la fillette devient une clarté puis disparaît - Satan…

Le Christ comprend en un instant ce qui s'est passé. Entendant la voix du Diable, il sort et appelle Dieu.

- Père! Est-ce que Tu vas m'écouter? Tu es encore là? Je Te supplie d'écouter, écouter un fils égoïste… je T'ai combattu (…), j'ai résisté, je croyais en savoir plus que Toi, je ne voulais pas être Ton fils. Est-ce que Tu peux me pardonner? Je n'ai pas lutté assez fort! Père ! Donne-moi la main! Je veux apporter le salut, Père! Reprends-moi! Fais une fête! Ouvre-moi Tes bras! Je veux être Ton fils! Je veux mourir crucifié et ressuscité...Je veux être le Messie…

Et il revient sur la Croix. Et s'écriant alors «*Tout est accompli*», il rend l'esprit.

C) Comment regarder cette dernière Tentation du Christ ?

Tout au long du récit de l'auteur grec, et par la suite, du film, c'est une voix intradiégétique qui s'exprime et revient sur les Souffrances peu abordées dans les Évangiles.

Cette voix narrative qui nous met au plus près de la psyché du personnage permet un rappel des souvenirs et le développement de la pensée du narrateur, mais aussi permet d'«offrir un délire, [de] libérer une fureur, [de] donner à entendre une exaltation[11]». Elle est en quelque sorte une vision intime de la perspective de Jésus, nous parvenant comme à l'insu de lui et se transformant en une sorte de «secret intime»[12] que l'on sera peut-être même gêné d'entendre.

Cette représentation d'un dilemme pour Jésus a déclenché l'ire des milieux intégristes catholiques et beaucoup de catholiques ont protesté contre le livre, mis à l'index à sa parution et contre le film.

Cette représentation d'un dilemme pour Jésus a déclenché l'ire des milieux intégristes catholiques et beaucoup de catholiques ont protesté contre le livre, mis à l'index à sa parution et contre le film. Ainsi de l'archevêque de Paris qui dit: «Le christianisme ne fait pas partie de l'imaginaire disponible qu'on pourrait traiter comme la mythologie grecque[13]». On pourrait peut-être ainsi placer cette œuvre parmi celles que Gérard Genette appelle les «continuations infidèles voire meurtrières[14]» qui effacent même parfois les traces de leur hypotexte.

Au cours de cette continuation des Évangiles, le Messie connaît une vie humaine et terrestre et la vit, et c'est cette humanisation du Christ qui



Jésus malade chez lui.
Il y a une intertextualité évidente entre cette scène et le tableau d'Andrea Mantegna, *Le Christ Mort*, v. 1506. (Détrempe sur toile, 68 × 81 cm. Pinacothèque de Brera, Milan.Archivo Iconografico, S.A/Corbis)


Le Messie appelle Dieu…

Pourtant Jésus revient sur la croix. Sa tentation, les péripéties qu'il connaît tout au long de son imagination nous font penser à un héros cornélien, en conflit entre «l'amour» et «l'honneur», qui ne sacrifiera jamais son honneur pour l'amour, et c'est ainsi qu'interprète Nikos Kazantzakis le dernier propos du Christ: *«Tout est accompli».*

mécontente le plus l'archevêque de Paris. Dans une interview avec Le Figaro, le 31 Octobre 1991, il déclare: «*Ils prennent pour objet de dérision le récit de la vie du Christ et ses épisodes que l'iconographie a le plus popularisés. Cet irrespect d'autrui est une atteinte plus grave qu'il n'y paraît au pacte social de notre démocratie. De telles pratiques pourraient être passibles des tribunaux. Elles ont surtout comme résultat de blesser sans raison des hommes et des femmes qui ont droit au respect de leurs concitoyens comme ils ont le devoir de respecter autrui.*[15]»

Pourtant Jésus revient sur la croix. Sa tentation, les péripéties qu'il connaît tout au long de son imagination nous font penser à un héros cornélien, en conflit entre « l'amour » et « l'honneur », qui ne sacrifiera jamais son honneur pour l'amour, et c'est ainsi qu'interprète Nikos Kazantzakis le dernier propos du Christ: «*Tout est accompli*».

D'ailleurs, cette *réécriture* ne nous révèle-t-elle pas, dans certains aspects, la Philosophie Indienne, quand nous lisons le mythe de Nârada, qui accompagnant Vishnu, est en quête de Maya?[16] ■

* Le débat sur la nature divine ou humaine de Jésus est spécifique au christianisme et nous n'avons trouvé aucune occurrence en la matière dans la pensée musulmane.

1. José García-Romeu, «Réécritures et sources du thriller ésotérique: *El Evangelio según Van Hutten* (1999) de Abelardo Castillo», *Cahiers d'études romanes* [En ligne], 25 | 2012, mis en ligne le 15 septembre 2013, consulté le 18 mai 2014. URL : http://etudesromanes.revues.org/3706
2. Ibid.
3. Maria Tsoutsoura, «Les Grecs et «le plus fascinant des Barbares»: de la parodie à la modernité», *Textyles* [En ligne], 41 | 2012, mis en ligne le 01 janvier 2014, consulté le 19 mai 2014. URL: http://textyles.revues.org/1505
4. *Les Quatre Évangiles*, Edition présentée et annotée par d'Olivier Clément, Trad. D'Hugues Oltramare, Paris, Gallimard, coll. Folio, 2005. P.127, 128.
5. *Ibid*. p.185, 186.
6. *Ibid.* p.272, 273.
7. C'est une citation de Kazantzakis qui ouvre le film *The Last Temptation of Christ*, gardant le même titre que son hypotexte. La

traduction en français est faite par nous-mêmes. En voici la traduction anglaise: «*The dual substance of Christ-/The yearning, so human, /So superhuman, /Of man to attain God…/Has always been a deep/ Inscrutable mystery to me, /My principle anguish and source/Of all my joys and sorrows/From my youth onward/ Has been the incessant, /Merciless battle between/The spirit and the flesh…/And my soul is the arena/Where these two armies/Have clashed and met.*»

8. José García-Romeu, «Réécritures et sources du thriller ésotérique: *El Evangelio según Van Hutten* (1999) de Abelardo Castillo», *Cahiers d'études romanes* [En ligne], 25 | 2012, mis en ligne le 15 septembre 2013, consulté le 18 mai 2014. URL: http://etudesromanes.revues.org/3706

9. Minutes 1 : 59-2 :2 :41 de *The last Temptation of Christ*, film réalisé par Martin Scorsese, Etats-Unis, 1988, *La Dernière Tentation du Christ*, doublage en français chez Nc. Dans le doublage en français, la voix de Jésus est interprétée par Dominique Collignon-Maurin et celle de cet ange gardien, qui en vérité, n'est que Satan, par Henri Virlogeux

10. José García-Romeu, «Réécritures et sources du thriller ésotérique : *El Evangelio según Van Hutten* (1999) de Abelardo Castillo», *Cahiers d'études romanes* [En ligne], 25 | 2012, mis en ligne le 15 septembre 2013, consulté le 18 mai 2014. URL: http://etudesromanes.revues.org/3706

11. Jean-Marc Limoges, «De l'écrit à l'écran», *Cahiers de Narratologie* [En ligne], 25 | 2013, mis en ligne le 20 décembre 2013, consulté le 19 mai 2014. URL: http://narratologie.revues.org/6795

12. Ibid.

13. Jacques Cheyronnaud, ««Rire de la religion»? Humour bon enfant et réprobation*», *Archives de sciences sociales des religions* [En ligne], 134 | avril - juin 2006, mis en ligne le 01 mai 2009, consulté le 19 mai 2014. URL: http://assr.revues.org/3425 ; DOI : 10.4000/assr.3425

14. Gérard Genette, *Palimpseste, La littérature au second degré*, Paris, Le Seuil, 1982, p.269.

15. Jacques Cheyronnaud, ««Rire de la religion»? Humour bon enfant et réprobation*», *Archives de sciences sociales des religions* [En ligne], 134 | avril - juin 2006, mis en ligne le 01 mai 2009, consulté le 19 mai 2014. URL: http://assr.revues.org/3425; DOI: 10.4000/assr.3425

16. Le mythe nous raconte qu'un jour, Nârada accompagna Vishnu dans un désert, et lui demanda de lui montrer Maya… Quelque temps après Vishnu lui demande d'aller chercher de l'eau. Il s'en occupe, mais arrivant au village, quand il frappe à une porte pour demander de l'eau, il rencontre une jeune fille dont il tombe amoureux, et oublie ainsi Vishnu. Il l'épouse. Après douze ans, ils ont trois enfants et une vie heureuse. Puis, sa femme et ses enfants meurent dans un torrent. C'est seulement à ce moment qu'il se réveille et se trouve à côté de Vishnu qui lui dit: «Cela fait un quart d'heure que je t'attends pour m'apporter de l'eau.» Nârada, confus, répond: «Mais ma femme…mais enfants…». Vishnu lui dit «Tout ce que tu as vu, c'était Maya.» (*D'après la conférence de M. Hassan Bolkhâri, le11mais 2014, Colloque de Littérature comparée, Université Shahid Beheshti*.)

Bibliographie:

- Gérard Genette, *Palimpseste, La littérature au second degré*, Paris, Le Seuil, 1982.
- *Les Quatre Évangiles*, Edition présentée et annotée par d'Olivier Clément, Trad. D'Hugues Oltramare, Paris, Gallimard, coll. Folio, 2005.
- José García-Romeu, «Réécritures et sources du thriller ésotérique: *El Evangelio según Van Hutten* (1999) de Abelardo Castillo», *Cahiers d'études romanes* [En ligne], 25 | 2012, mis en ligne le 15 septembre 2013, consulté le 18 mai 2014. URL: http://etudesromanes.revues.org/3706
- Jean-Marc Limoges, «De l'écrit à l'écran», *Cahiers de Narratologie* [En ligne], 25 | 2013, mis en ligne le 20 décembre 2013, consulté le 19 mai 2014. URL: http://narratologie.revues.org/6795
- Jacques Cheyronnaud, ««Rire de la religion»? Humour bon enfant et réprobation*», *Archives de sciences sociales des religions* [En ligne], 134 | avril - juin 2006, mis en ligne le 01 mai 2009, consulté le 19 mai 2014. URL: http://assr.revues.org/3425 ; DOI : 10.4000/assr.3425
- Pierre Laroche, «Mésaventures de la religion-fiction: Roma senza papa de Guido Morselli», *Cahiers d'études italiennes* [En ligne], 9 | 2009, mis en ligne le 15 janvier 2011, consulté le 19 mai 2014. URL: http://cei.revues.org/224
- Maria Tsoutsoura, «Les Grecs et «le plus fascinant des Barbares»: de la parodie à la modernité», *Textyles* [En ligne], 41 | 2012, mis en ligne le 01 janvier 2014, consulté le 19 mai 2014. URL: http://textyles.revues.org/1505
- *The last Temptation of Christ*, film réalisé par Martin Scorsese, Etats-Unis, 1988, *La Dernière Tentation du Christ*. doublage en français chez Nc.
- Microsoft ® Encarta ® 2009. © 1993-2008 Microsoft Corporation.
- Collection Henri Mitterrand, Littérature, textes et document, XXe, Paris, Nathan, 1989.
- http://www.critikat.com/actualite-cine/critique/la-derniere-tentation-du-christ.html, Matthieu Amat, l'Évangile selon Martin.

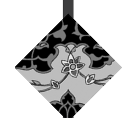


69

Colonialisme et exotisme dans les titres de romans français de la seconde moitié du XIXe siècle

Zeinab Golestâni

Introduction



Basé essentiellement sur la pensée moderne, le «cercle infernal du colonialisme[1]» domine pendant quatre siècles (1533-1960)[2] l'esprit français, celui-ci se soumettant depuis le XVIIe siècle à la pensée rationaliste cartésienne, qui s'appuie essentiellement sur la notion de «*domination*». En d'autres termes, en recourant au rationalisme, cette pensée s'efforce de dominer ce qu'elle est censée connaître. Cherchant dans les colonies les moyens d'une «prospérité commerciale»[3], la situation coloniale se trouve à l'origine de l'établissement de nouveaux liens entre le colonisateur et le colonisé, le dominant et le dominé, le fort et le faible, ce qui conduit à l'émergence de nouveaux discours de pouvoir au sein de la société. D'ailleurs, toujours accompagnée d'un sentiment d'exotisme relevant les différences entre le moi et autrui, cette situation ne cesse de susciter des questions liées à l'identité, lesquelles ne pourront jamais se passer de la littérature, vue comme miroir de l'âme du temps. Mais comment ces relations d'altérité se reflètent-elles dans la littérature, et notamment dans la littérature romanesque?

Le Nouveau Monde, l'Orient et la Conception d'une nouvelle imagination

La progression des études géographiques en France, en particulier de 1873 à 1881, traduit les nouvelles préoccupations des géographes français. Ces derniers constituent en 1881 presque 32% des géographes du monde entier (9500 personnes sur les 30 000 membres des sociétés géographiques du monde). «C'est dangereux pour un peuple d'être indifférent aux conditions des autres peuples, et d'ignorer les ressources offertes par d'autres terres éloignées de leurs activités commerciales et coloniales», déclare Charles Maunoir, secrétaire de la Société de Paris[4] en 1873. Le développement non seulement d'un second domaine colonial français dans le dernier tiers du XIXe siècle[5], mais aussi de la communication au cours des années 1889-1900, conduisent ainsi à une représentation de plus en plus forte de l'*Étranger* dans la littérature[6], surtout dans le roman d'aventures qui doit ses caractéristiques les plus notables au «*costume de la Légion étrangère*»[7]. Lié certainement au colonialisme, l'exotisme littéraire naît ainsi dans une interaction avec les terres lointaines représentant des différences assez significatives avec les *sujets percevant* ces territoires, ceux-ci se trouvant dans une situation différente de leur race et leur culture.[8] C'est certainement ce principe de la différence qui singularise chacun des 56 romans exotiques parus entre 1850 et 1900 - même si les titres de ces romans renvoient à d'autres pays européens et à l'exotisme, et même si la relation avec l'ailleurs et l'autrui joue un rôle privilégié dans ces titres. Le sentiment d'exotisme est le plus souvent basé sur les différences essentielles, à savoir la race et la religion[9].

En tant que berceau de l'orientalisme, le XIXe siècle voit l'inauguration de la *Société Asiatique* qui s'efforce d'appliquer une relecture à la fois des langues orientales, et des grandes œuvres littéraires marquant les civilisations d'Orient[10] qui occupent désormais une place de choix dans les associations artistiques et littéraires. Ainsi, dans son introduction aux *Orientales* (1829), Victor Hugo rappelle la vaste étendue de l'art et de la poésie qui, en dépassant les frontières grecque et romaine, prennent progressivement une couleur orientale.

L'Orient se transforme ainsi en un monde fabuleux permettant la conception d'une nouvelle imagination



ancrée dans une rêverie profonde. Offrant alors un parfum absolument exotique à la vie européenne, l'influence de l'Orient et du *Nouveau monde* ne se limite pas seulement à la présence des produits tels que les tapisseries d'Orient et les étoffes de vives couleurs chez les amateurs fortunés[11], elle occupe désormais une place de choix parmi les contes et les romans traduits en français[12]. Galland, Caylus et l'abbé Blanchet traduisent en 1857 *Les Mille et Une Nuits*; Xavier Eyma rédige en 1863 les *Légendes, fantômes et récits du Nouveau-Monde*; en 1878, *Abdallah ou Le trèfle à quatre feuilles* d'Edouard Laboulaye, met sur scène quelques contes arabes; Pétis de Lacroix publie en 1879 *Les milles et un jours - Contes persans;* X. Marmier propose cette même année une traduction des *Contes russes* et Juan Valera y Alcalá Galiano publie ses études sur les *Récits andalous.* En 1893, l'œuvre de Gaston Cerfberr de Médelsheim sur les *Contes japonais* est publié.

En outre, parallèlement à l'émergence de fortes tentations de voyages d'explorations en Indochine dès 1873[13], les récits de voyages deviennent de plus en plus à la mode, exposant chacun une «terre lointaine», notamment l'Inde[14], la Perse[15], la Russie[16], l'Australie[17], les pays d'Afrique[18], ainsi que ceux d'Amérique[19]. La traduction, quant à elle, ne sait se passer des romans dont le titre relève de l'exotisme, d'où l'apparition de romans tels que *L'esclave blanc: nouvelles peinture de l'esclavage en Amérique* (1876), *Les pirates de Mississipi* (1876), *Le roi des Séminoles*, *La princesse Zouroff* (1882), *Une année en Russie* (1886), *La rose du Liban: El fureidis* (1887), et *Richard en Palestine, suivi du Château périlleux* (1892). C'est ainsi que les mots «voyages» et «aventures» occupent une place de plus en plus importante dans le



Antoine Galland

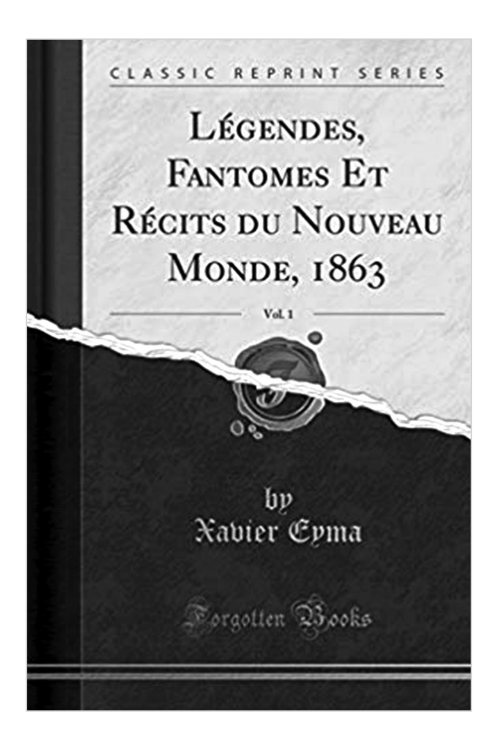
choix des titres des romans publiés pendant la deuxième moitié du XIXe siècle[20], un choix qui révèle d'ailleurs une forte tendance pour la reconnaissance non seulement de l'Autrui, mais aussi du Soi-même[21]. De même, ces mots apparaissent dans les titres des romans traduits en français[22].

Dépassant ainsi les frontières des

La progression des études géographiques en France, en particulier de 1873 à 1881, traduit les nouvelles préoccupations des géographes français. Ces derniers constituent en 1881 presque 32% des géographes du monde entier (9500 personnes sur les 30 000 membres des sociétés géographiques du monde).

paysages géographiques, cette fascination se penche surtout sur la culture étrangère, d'où la présence des titres reliant la géographie à la religion, notamment *La Voix de Jérusalem* (1863), *La Reine de*

71



Jérusalem (1863), ou *Jérusalem* (1895).[23] Né justement d'une vive interaction culturelle, le sentiment d'exotisme apparaît aussi dans la langue, et cela lors d'un *syncrétisme des cultures*[24], ce qui aboutit non seulement à l'émergence de nouvelles formes d'interprétation culturelle, mais aussi à un fort échange langagier dont les traces demeurent dans les titres des romans français de l'époque, comme le *Black* (1859) d'A. Dumas, *Les aventures d'un sultan* (1868) de T. de Langeac, ou encore *Le fellah: souvenirs d'Égypte* (1896) d'E. About. C'est dans ce sens que le lexique de la langue source domine parfois le titre des romans traduits, par exemple *Ban Zai Sau. Komats et Sakitis, ou La rencontre de deux nobles cœurs dans une pauvre existence* (1875), ou *Tchou-Chin-Coura ou une vengeance japonaise* (1886).

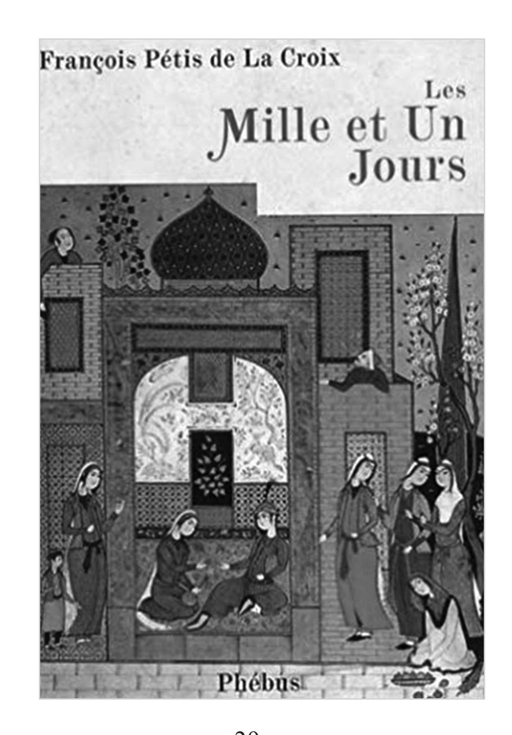
Cependant, la perspective dominante dans ces progrès géographiques ne se limite pas seulement à une simple *reconnaissance* de l'autre, mais cherche surtout à se transformer en un moyen de progression et de production,[25] ce qui permet de considérer la *domination* en tant que déterminant des relations entretenues avec l'Ailleurs.

L'Orient se transforme ainsi en un monde fabuleux permettant la conception d'une nouvelle imagination ancrée dans une rêverie profonde. Offrant alors un parfum absolument exotique à la vie européenne, l'influence de l'Orient et du Nouveau monde ne se limite pas seulement à la présence des produits tels que les tapisseries d'Orient et les étoffes de vives couleurs chez les amateurs fortunés, elle occupe désormais une place de choix parmi les contes et les romans traduits en français.

Du Moi à l'Autre, une interaction en question

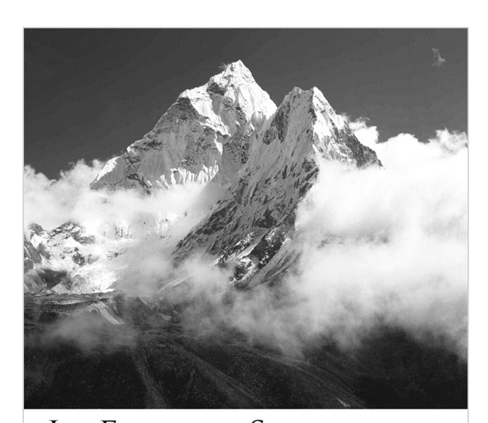
La géographie est représentée en 1874 par La Roncière-Le Noury en tant qu'une science se transformant en une «*philosophie du monde*», au nom de laquelle de nombreuses victimes seront sacrifiées[26]. S'efforçant de connaître et de conquérir la Terre, la *race* supérieure cherchera à «civiliser» le peuple inférieur[27], ce qui se reflète à merveille dans les tentatives de christianisation des sociétés indigènes.[28]

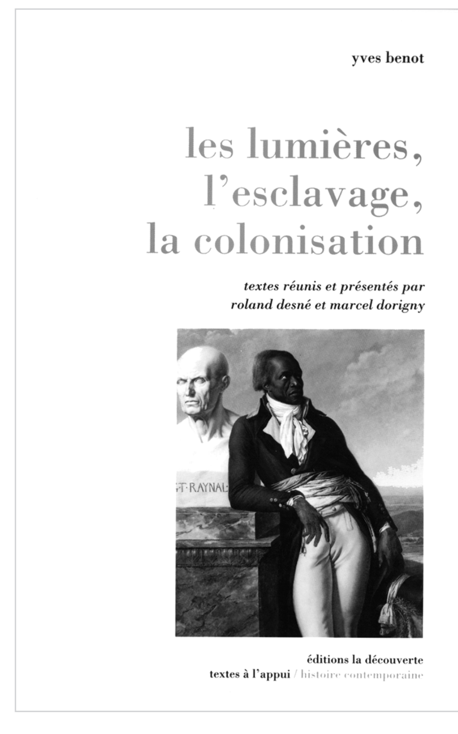
De fait, déterminant essentiellement les fondements de la relation avec l'Autre dans le système colonial, la notion de *domination* apparaît selon deux dimensions politiques et culturelles, brisant même l'«*existence culturelle* du



peuple soumis»[29]. C'est dans cette perspective que disparaissent certaines civilisations les plus distantes de la civilisation occidentale, comme certaines tribus de la Guyane française, du haut Ogooué, et même de l'Afrique du Nord où une religion comme l'islam a joué le rôle de défenseur.[30] Autrement dit, déroutant le peuple colonisé de *la route de l'Histoire*, le colonialisme s'efforce d'en faire sa propre propriété[31], d'où l'importance croissante de l'économie et du commerce dans les liens tissés avec les colonies. Alors, s'affranchissant des frontières européennes, de nombreux marchands-aventuriers se dirigent vers les terres orientales et tropicales où ils cherchent toujours des profits économiques, ce qui se reflète dans les titres de quelques romans apparus au cours des années 1880-1900, notamment *À la recherche de diamants dans l'Amérique équatoriale* (1880), *Le chercheur de trésors: mémoires d'un émigrant* (1882), *L'Étoile du Sud: le pays des diamants* (1884), ou encore *Aventures d'un chercheur d'or au Klondike* (1900).

Ce discours de la domination ne se limite pas à la domination économique et se trouve essentiellement à l'origine d'un autre rapport entre le Moi et Autrui, à savoir le *racisme* qui est, selon D. Schnapper, un fait *inhérent* à la situation coloniale.[32] Fruit de la ségrégation sociale, la race préserve la distance sociale entre divers groupes, confirmant de plus en plus la domination du groupe dominé. C'est dans cette perspective que la haine et la violence marquent les liens entre différentes races[33] - ainsi, par exemple l'*Arabe,* doté du statut de sous-homme est soit famélique soit agressif et fourbe. L'*Arabe* apparait dans ce contexte comme tout *un monde* pour lequel le dominé ne peut éprouver ni aucune pitié, ni aucun respect.[34] Ce sont en effet ces conflits qui déterminent non seulement le contenu, mais aussi la forme de l'œuvre littéraire et qui en font un témoin de tous les faits subis par *l'histoire*. La question de la race se remarque par exemple dans le titre d'un roman d'Edmond Deschaumes, *Le pays des nègres blancs: aventures d'un Français sur la route du Tchad*, paru en





1893. La négritude ne se relie pas seulement à la question de la couleur, mais aussi à la situation sociale, c'est pourquoi «un nègre riche est blanc, un blanc pauvre est un nègre.»[35]. Cette relation entre différentes races est clairement visible dans les liens sentimentaux tissés entre les groupes dominant et dominé, et cela malgré "l'inégalité fondamentale" qui surplombe ces rapports.[36] L'inégalité fondamentale entre dominant et dominé a donné naissance à un exotisme littéraire marqué par la curiosité et le voyeurisme[37]; exotisme qui s'attache ici à la sexualité[38] qui se transforme désormais à un champ de pouvoir. Ce type littéraire peut être étudié à travers l'écriture féminine de la mémoire, qui entraîne les femmes dans le récit de l'Histoire et peut aboutir au changement de la définition de l'Histoire elle-même[39].

Conclusion

Relié surtout à la progression des sciences telles que la géographie, le système colonial se présente dans le monde romanesque français des années 1850-1900 au travers du développement de la géographie. Relevant au premier abord de simples histoires d'aventure, la production romanesque de ces années ne se détache cependant pas d'un contexte social où prédomine la pensée moderne, basée à la fois sur la connaissance et la domination. Pourtant dans ce contexte où règne, selon Yves Benot, *l'oppression culturelle* du dominé[40], naît une littérature s'efforçant de mettre en scène la mémoire des peuples, au-delà des limites tribales, ce qui mènera plus tard à une reconnaissance de soi par les Africains, au travers d'une identité africaine que le colonialisme a tenté de soumettre.[41] Nous voyons par la suite, dans cet exemple, l'émergence du *mouvement littéraire africain,* qui utilise la langue du dominant pour revendiquer sa propre identité.[42] ■

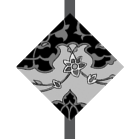
---

1. Sartre, Jean-Paul, *Colonialism and Neocolonialism*, translated by Azzedine Haddour, Steve Brewer, Terry McWilliams, London and New York, Routledge, 2001, p. 44
2. Yacono, Xavier, *Histoire de la colonisation française*, Paris, Presses Universitaires de France, 4e éd., 1969, p. 6.
3. *Ibid.*, pp. 12-22.
4. Nadel, George H., Curtis, Perry, *Imperialism and colonialism*, London, The Macmillan Company, 1964, printed in the United States of America, Seventh Printing, 1970, p. 118.
5. Tersen, Emile, *Histoire de la colonisation française*, Paris, Presse Universitaire de France, 1e éd., 1950, p. 60.
6. Yacono, *op. cit.*, p. 48.
7. Pierre Marc Orlan, cité par Boulanger, Pierre, *Le cinéma colonial de "l'Atlantide" à "Lawrence d'Arabie"*, préface de Guy Hennebelle, CINEM42000/SEGHERS, Paris, 1975, p. 80.
8. Schnapper, Dominique, *La relation à l'Autre, au cœur de la pensée sociologique*, Gallimard, 1998, p. 247.

9. *Ibid.*, p. 229.
10. Hadidi Djavâd, *Az Sa'adi tâ Aragon* (De Sa'di à Aragon), Téhéran, IUP, 1e éd., 1994 (1373), p. 244.
11. Yacono, *op. cit.*, p. 31.
12. Représentant 40,6% des romans traduits dans ces années, le roman anglais exerce une grande influence sur la production romanesque française de l'époque. Après ces romans, ce sont des romans allemands, russes, espagnols, américains, italiens, japonais, polonais, hollandais, coréens et sanskrits qui sont les plus récurrents.
13. Nadel & Curtis, *op. cit.*, p. 119.
14. Parmi les romans dont le titre renvoie à l'Inde, se trouvent *A travers l'Inde* (1867) de A. Thénon, *L'Inde contemporaine* (1868) de W. Darville, et *Au pays des fakirs* (1889) de G. Bonnefont.
15. Les romans, *Voyage en Arménie et en Perse* (1860) de A. Jaubert, *Vieille Perse et jeune Iran* (1874) de J. Tharaud, *Iskender: histoire persane* (1894) de J. Gautier, ne sont que quelques exemples d'une dizaine de romans dont le nom comprend la Perse.
16. Une dizaine de romans présentent la Russie dans leur titre, notamment *Au pays des czars* (1895) de P. Raymond.
17. Le paysage australien apparaît surtout dans le titre des romans tels que *Voyage humoristique au pays des kangourous* (1884) de L. Jacolliot, et *Voyage au pays des Kangarous* (1885) de B.-H. Révoil.
18. Nous pouvons citer parmi presque 14 romans portant sur l'Afrique, le roman d'A. Lefort, intitulé *Voyage en Algérie. Alger, Blidah et les gorges de la Chiffa* (1893).
19. L'Amérique apparaît aussi dans le titre d'une vingtaine de romans dont *Le Dies irae du Mexique* (1873) de L. Séché.
20. Nous constatons la forte récurrence de ces mots dans le titre de 106 romans français publiés dans la deuxième moitié du XIXe siècle, par exemple, *Aventures d'un artiste dans le Liban* (1864) de R. Cortambert ou *Les mille et une aventures* (1899), de H. Leturque.
21. Ce lien tissé avec autrui se voit excellemment dans le titre d'un roman de F. Du Boisgobey, *La Peau d'un autre, trente ans d'aventures*, paru en 1877.
22. *Mes aventures en Amérique et chez les Peaux-Rouges: mes débuts en Amérique, en route pour le désert* de F. Armand 1880, et *Les aventures de Tom Sawyer* sont traduites en 1884; la traduction de *La Caravane de la mort*: *souvenirs de voyages* de Karl May paraît en 1897; en outre, de nombreuses retraductions de Don Quichotte de Cervantès sont proposées.
23. Marqué par l'*errance* et la *violence,* le juif apparaît aussi dans les titres des romans de cette époque, notamment *Le juif errant* (1875) d'Eugène Sue, La *Juive-errante* (1897) de Léon Cladel, ou encore dans un roman social *de* J.W. Rochester, *La vengeance du juif* (1890).
24. Schnapper, *op. cit.*, p. 235
25. Voir Nadel & Curtis, *op. cit.,* pp. 118-119; Sartre, *op. cit.*, p. 40, Yacono, *op. cit.*, pp. 12-29.
26. Nadel & Curtis, *op. cit.,* pp. 118-119.
27. Voir Nadel & Curtis, *op. cit.,* p. 119 ; Schnapper, *op. cit.*, p. 229.
28. Voir notamment Worger William H., Clark Nancy L., Alpers Edward A., *Africa and the west, a documentry history, Vol. II. From colonialism to Independence, 1875 to the Present*, Oxford University Press, second edition, 2010, pp. 8-11.
29. Schnapper, *op. cit.*, p. 229.
30. Yacono, *op. cit.*, pp. 74-75.
31. Sartre, *op. cit.*, pp. 34-41.
32. Schnapper, *op. cit.*, p. 229.
33. *Ibid.*, pp. 232-242.
34. Boulanger, *op. cit.*, pp. 7, 180.
35. Schnapper, *op. cit.*, pp. 236-237.
36. *Ibid.*, p. 241.
37. Nous nous référons dans ce cas aux romans tels que *La Vierge du Liban* (1858) de L. Enault*, Khadidja* (1877) de M. F. Jérusalémy, ou *La vierge russe* (1893) de H. France.
38. Cet exotisme sexuel apparaît notamment dans les titres des romans tels que *Le harem* (1874) d'E. d'Hervilly, ou *Les mille et une femmes* (1879) de J. Lermina.
39. Lowder Newton Judith, «History as Usual? Feminism and the "New Historicism», in Veeser, Harold, *The New historicism*, New York, London, Routledge, 1989, pp.152-168: 154.
40. Benot Yves, *Les lumières, l'esclavage, la colonisation. Textes réunis et présentés par Roland Desné et Marcel Dorigny*, Paris, Editions la découverte, 2005, p. 32.
41. Worger William H., Clark Nancy L., Alpers Edward A., *Africa and the west, a documentry history, Vol. II. From colonialism to Independence, 1875 to the Present*, Oxford University Press, second edition, 2010, p. 2.
42. Benot, *op. cit.*, p. 37.

L'univers du merveilleux et de l'irrationalité des surréalistes: André Breton et Sâdegh Hedâyat

Zeinab Sâdeghi



C'est aux dernières limites du possible, sur les confins les plus lointains des apparences, à l'extrême pointe vers laquelle convergent toutes les directions confondues, voire même au-delà, dans cette région où ne peut plus se rencontrer que la conjecture audacieuse ou bien plutôt l'étonnement sans mesure, que s'effectue la plus profonde et la plus énigmatique peut-être des démarches que tente l'esprit de l'homme, celle par qui s'élabore secrètement le Merveilleux[1].

Le terme *merveille* (*mirabilia*) qui vient de la racine *mir* (*mirari, miror*) signifie le regard, le visuel. Selon *Le Grand Robert*, la Merveille signifie «chose, phénomène qui cause une intense admiration, ce qui étonne et séduit par des qualités éminentes, exceptionnelles, et presque surnaturelles (beauté, perfection…)[2].» Ce terme correspond à une série d'images extraordinaires «valorisées par le mystère qu'il introduit dans la réalité[3]». D'autre part, le mot *irrationalité* est bien clair: ce qui s'oppose à la raison. André Breton le définit ainsi: «La mise en évidence de l'irrationalité immédiate, confondante, de certains évènements nécessite la stricte authenticité du document humain qui les enregistre[4].» Le sens du terme raison change à chaque période et elle est présente différemment dans chaque domaine. «La raison n'est pas une force déterminante et aveugle, elle est une lumière chargée d'éclairer nos actes dans les limites de notre liberté[5]» et elle est définie comme une faculté humaine par laquelle l'esprit apprend à se confronter à la réalité. Au cours du XVIIe siècle, la raison a pris un sens particulier avec Descartes. Le sens général de ce terme est défini par *ratio* en latin et *logos* en grec. Mais dans la littérature persane, le sens de la raison est défini par la Sagesse. Ce concept philosophique est présenté sous le nom de *xerad*. Signifiant la Sagesse, *xerad* correspond à la raison. Le mot, désignant dans l'*Avesta* la lumière, désigne également la sagesse divine.

Le présent article abordera brièvement cette question: est-ce qu'on a vraiment besoin de l'irrationnel dans le merveilleux? Pour répondre à cette question, nous avons choisi deux écrivains: André Breton et Sâdegh Hedâyat. Ces deux écrivains nous ramènent vers un mouvement littéraire important: le surréalisme. Un mouvement qui est bien fondé officiellement par André Breton et a débuté dès l'invention de l'écriture automatique dans *Les Champs magnétiques* en 1919 avec Philippe Soupault. Ce mouvement a eu un sens significatif dès 1924 avec l'apparition du *Manifeste*:

> Surréalisme, n.m. automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale[6].

Ce mouvement important est arrivé en Iran à travers les récits de Sâdegh Hedâyat, particulièrement celui de *La Chouette aveugle*. Son texte est comme un récit de rêve qui influence les personnages par son propre rêve où il est dans «les rêves d'une imagination surexcitée[7]». On trouve un passage d'André Breton qui le qualifie ainsi: «*La Chouette aveugle* [est] comme un signe éperdu dans la nuit. Jamais plus dramatique

76

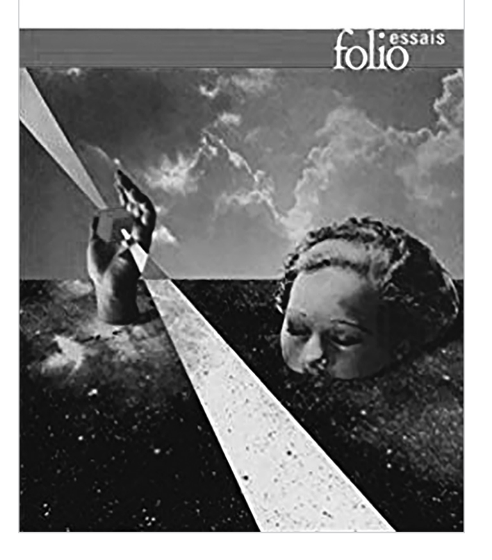
appréhension de la condition humaine n'a suscité pareille vue en coupe de notre coquille ni pareille conscience de nous débattre hors du temps, avec les immuables attributs qui sont notre lot (comme dans *Le Mauvais Génie* d'un roi), dans un labyrinthe de miroirs[8].»

Chez ces deux écrivains, il y a des thèmes principaux qui se rapprochent comme l'amour, la beauté, la folie, le merveilleux, le mythe et aussi l'image de la femme qui joue un rôle important et où l'histoire se déroule dans le monde de la réalité. Il est important de dire que la notion de la raison se borne au monde réel à cause de ses limites et «le lecteur sait que l'hallucination ou le rêve est causé par un élément appartenant au réel, soit l'ingestion d'*excitants*[9]».

Certes, la lecture des œuvres de ces deux écrivains montre une diversité culturelle et sociale qui révèle une base commune mais avec deux visions et pensées différentes à travers de simples passages représentés dans les récits par les personnages masculins et féminins. Il y a cependant des points de vue communs chez eux. La première similarité, c'est que les idées d'André Breton et de Sâdegh Hedâyat sont une réaction contre la société et les contraintes qui conditionnent l'existence. Le deuxième aspect, plus important, c'est qu'ils cherchent une réalité dans leur monde. La réalité qui évoque le rêve et un monde imaginaire, merveilleux, en voyageant à travers leurs personnages féminins, lesquels représentent un symbole mythique.

Au cours du XXe siècle, l'affaiblissement de la raison pour montrer la réalité est souligné par les surréalistes qui croyaient que la vérité ne pouvait être découverte par la raison: «Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale.» (*Manifestes du surréalisme*, p. 36) Cette vérité se résume dans la découverte de la beauté idéale, celle qui est symbolisée par les personnages féminins. Les deux formes de la beauté sont l'amour et le merveilleux. Cette beauté est présentée chez André Breton comme une «beauté convulsive[10]».

> Au cours du XVIIe siècle, la raison a pris un sens particulier avec Descartes. Le sens général de ce terme est défini par *ratio* en latin et *logos* en grec. Mais dans la littérature persane, le sens de la raison est défini par la Sagesse. Ce concept philosophique est présenté sous le nom de *xerad*. Signifiant la Sagesse, *xerad* correspond à la raison. Le mot, désignant dans l'*Avesta* la lumière, désigne également la sagesse divine.



En ce qui concerne la question de la raison chez André Breton et Sâdegh Hedâyat, il convient de dire qu'André Breton défend la valeur de l'irrationnel, car il croit que la raison n'est pas une solution pour atteindre la vérité. Elle pourrait même nous échapper si nous ne nous confions qu'à la raison, comme il l'a écrit dans les *Manifestes du surréalisme*:

> Nous vivons encore sous le règne de la logique, voilà, bien entendu, à quoi je voulais en venir. Mais les procédés logiques, de nos jours, ne s'appliquent plus qu'à la résolution de problèmes d'intérêt secondaire. Le rationalisme absolu qui reste de mode ne permet de considérer que des faits relevant étroitement de notre expérience. Les fins logiques, par contre, nous échappent. (*Manifestes du surréalisme*, pp. 19- 20)

Il songeait toujours à un mode de pensée au-delà de la raison. La méthode de l'écriture automatique qu'il a proposée nous montre un concept de l'irrationalité comme traversée d'un monde illusoire. Le lecteur se réfugie automatiquement dans le monde des rêves. La raison apparaît ainsi comme un obstacle à la traversée des frontières, traversée rendue possible par l'irrationnel. Le concept de la raison est transformé en une forme de sur-raison ou sur-rationnel.

Sâdegh Hedâyat est un écrivain qui se rapproche de presque tous les genres littéraires: réalisme, idéalisme, existentialisme, mais sans aucun doute est-il un écrivain surréaliste. Le concept de la raison, selon une lecture réaliste, est visible dans plusieurs de ses récits. Mais en lisant d'autres de ses récits, en particulier les surréels, il semble que bien que la raison ne soit pas absente aux côtés de l'imagination, elle serait utilisée pour en masquer ses valeurs. D'une part, Hedâyat est un écrivain rationnel car son univers mental, en lui-même, est réel, raisonnable et absolu, mais d'autre part, il est aussi irrationnel car il a une vision nouvelle par rapport au monde qui, avec l'irrationalité, bénéficierait de toutes sortes de possibilités. Autrement dit, à la fin de son parcours de la raison, l'auteur atteint un point à partir duquel il crée son monde d'une façon désinformée. Il semble qu'il s'amuse des délires provenant de l'imagination et de ses rêves:

> Tant que je cheminais, je ne pensais qu'à Elle, à la première vision que j'avais eue d'Elle, et je cherchais l'endroit où je l'avais aperçue. [..] Si j'avais trouvé, si j'avais pu m'asseoir au pied de ce cyprès, sûrement j'aurais goûté le calme[11].

On voit chez lui certains passages, entre la réalité et le rêve, qui donnent naissance à un univers mystérieux, en entremêlant le rêve à ses souvenirs. Certes, la plupart du temps le monde de Sâdegh Hedâyat est clair et logique, ce qui lui donne une apparence de monde rationnel, mais l'irrationalité est là, apparaissant comme irrationalité extérieure. Son monde fantastique a un aspect surnaturel qui prend la caractéristique irrationnelle d'un autre monde dans son univers réel. Le narrateur vit dans un monde imaginaire et hallucinatoire:

> J'étais seul, parmi ce tumulte et ce tapage, le bruit des sabots des chevaux, des charrettes et des klaxons de voitures. Parmi des millions d'hommes, c'était comme si je me trouvais dans une barque brisée et m'égarais au milieu de la mer[12].

Il est à noter que Sâdegh Hedâyat raconte des histoires chargées d'un grand nombre de choses extraordinaires et bizarres. L'univers du récit est saturé d'images porteuses des caractéristiques du monde merveilleux. Les images sont lancées dans un monde inconnu grâce à un pouvoir d'imagination qui transmute

ces choses inconnues en monde réel. Ce pouvoir d'imagination s'appuie sur l'analogie qui se voit conférer un rôle de création:

Le fouet claqua dans l'air; les chevaux partirent en renâclant. Ils avançaient à grands sauts mous, leurs sabots se posaient doucement et sans bruit. Les grelots qu'ils avaient au cou tintaient dans l'atmosphère humide, avec un timbre singulier. À travers les nuages, les étoiles contemplaient la terre, pareilles aux prunelles d'yeux brillants qui auraient émergé d'un sang noir et coagulé. (*La Chouette aveugle*, pp. 68-69)

C'est l'imagination qui donne une profondeur aux images. Il est à souligner que dans les histoires aux effets imaginaires, la raison ne sera pas capable d'identifier la vérité. C'est en cela qu'elle montre ses failles face à l'imagination. Pour sa part, l'imagination est capable de créer des «représentations contradictoires sans aucune limite», au contraire de la raison.

Les deux auteurs transfigurent le réel en merveilleux en réintégrant les éléments contradictoires et en dépassant les limites:

Le merveilleux est la réalité pneumatique elle-même (ou «l'imaginal» selon le terme employé par Henry Corbin), qui apparaît lorsque se révèle dans le symbole la puissance toute créatrice du jeu des contraires complémentaires, c'est-à-dire lorsque se révèle l'archétype du Soi et qu'à travers la relation ainsi établie à la conscience ses énergies s'incarnent dans une perception nouvelle de la réalité et dans un dynamisme de croissance intérieure sans cesse à l'œuvre[13].

L'imagination est un monde qui crée un univers irréel où la raison n'a pas d'accès. L'irrationnel d'André Breton et de Sâdegh Hedâyat prend source dans leur monde imaginaire. L'imagination transporte l'esprit de l'auteur hors de lui à travers les images de la femme idéale, celle qui est associée à la beauté et à une harmonie céleste et cosmique. Les deux auteurs sont à la recherche de la réalité, mais cette réalité est celle qui existe dans le cadre de l'irréel et de l'inconscient. Ainsi, l'image de la réalité s'encadre dans le monde du merveilleux où l'auteur est poussé vers l'irrationalité. ■

---

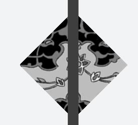
1. Michel Leiris, «Essai sur le Merveilleux dans la littérature occidentale», «Fragments d'un essai sur le Merveilleux», dans *La Règle du jeu*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2003, p. 1060.
2. Paul Robert, *Le Grand Robert de la langue française*, Paris, Le Robert, 1992, p.389.
3. Daniel Poirion, *Le Merveilleux dans la littérature française du Moyen âge*, Paris, Presses universitaires de France, 1982, p. 3.
4. André Breton, «L'amour fou», *Œuvres complètes*, v. IV, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2008, p. 59.
5. Joseph Brossard, *Considérations philosophiques sur la raison*, Lyon, Barret, 1841, p. 6.
6. André Breton, *Manifestes du Surréalisme*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, folio, 1962, p. 36.
7. Expression empruntée à Théophile Gautier, «Études sur les contes fantastiques d'Hoffmann», *Contes fantastiques*, Paris/Genève, Slatkine Reprints, 1979, p. VIII.
8. André Breton, «Des Capucines violettes», *Œuvres complètes*, v. III, p.1090.
9. *Le Fantastique francophone*, Cité dans *IRIS*, publié par le Centre de recherche sur l'imaginaire Grenoble, Université de Stendhal-Grenoble 3, 2004, p. 321.
10. André Breton, *Nadja*, Paris, Gallimard, Folio, 1928, p. 189.
11. Sâdegh Hedâyat, *La Chouette aveugle*, trad. du persan par Roger Lescot, Paris, José Corti, 1953, p. 40
12. Sâdegh Hedâyat, *Enterré vivant*, trad. du persan par Derayeh Derakhshesh, Paris, José Corti, p. 39
13. Anna Griève, *Les trois corbeaux ou la science du mal dans les contes merveilleux*, Paris, Imago, 2010, p. 73.



40 petites lettres à mon épouse

Nâder Ebrâhimi
Traducteurs:
Somayeh Khâledi
Michel Morel

Première lettre



Ma bien-aimée,

Je te livre cette vérité.
D'où je suis, mon regard ne se porte pas bien loin.
Je vois ma plume comme une part de ma main droite, et puis la feuille...
Mon regard ne se porte pas bien loin.

D'où je suis je me vois moi. Moi claustré dans la vaste prison de l'écriture,
acceptant à jamais cet enfermement, croyant en cette imaginaire raison d'être
et n'ayant trouvé le bonheur qu'à la fenêtre de cette prison, là, tout en haut... l'unique fenêtre.
Cette fenêtre, c'est toi, ma bien-aimée.
Cette fenêtre et tous ces bruits qui me parviennent de loin,
tels des papillons venant pour un instant se poser sur l'arbre de mes pensées...
Tu es tout cela à la fois.

Je sais que tu n'es pas friande d'éloges
mais c'est la vérité même, tu es la plus affectueuse geôlière qui ait jamais existé.
Tu te soucies si bien de ton prisonnier
qu'il pourrait se sentir libre.
Si tel était le cas,
je serais à toi, ton dévoué serviteur...
et ne serais point tant asservi à l'écriture.
Mais que faire ?
Tu es aux petits soins d'un homme que rien n'a pu extraire de lui-même.
Cette tâche, pour la meilleure femme au monde et la plus patiente,
n'est pas chose facile.
Je sais.

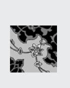
Ces lettres, puissent-elles m'autoriser à faire quelques pas du côté de chez toi,
me prosterner devant toi et te dire: «Tout ce que tu es est cela-même qu'il fallait que tu sois. Davantage encore et tellement plus...»

Chacun a sa part de mérite.
Ma plume privée d'écriture, ma propre part eût été terriblement insignifiante.

La meilleure plume au monde ne fait peut-être pas le meilleur époux... ■


ماهنامه«رُوو دوتهران»در دکه‌های‌اصلی روزنامه فروشی و نیز در کتابفروشی‌ های وابسته به موسسه اطلاعات توزیع می گردد.

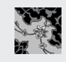
Vous pouvez vous procurer la revue dans les principaux kiosques de votre ville ou chez les libraires d'Etelaat.


در صورت عدم ارسال مجله به دکه ی مورد مراجعه شما، با دفتر نمایندگی روزنامه اطلاعات در شهر خود تماس حاصل فرمایید.

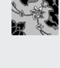
En cas de non distribution chez votre marchand de journaux, contactez le bureau d'Etelaat de votre ville.


مقالات و مطالب خود را از طریق پست الکترونیکی یا پست عادی، حتی الامکان به صورت تایپ شده ارسال فرمایید.

Envoyez vos articles et vos textes par courrier électronique ou par la poste.


چاپ مقاله به معنای تایید محتوای آن نیست.

Les opinions soutenues dans les articles ne sont pas nécessairement partagées par la revue.


« رُوو دو تهران » در گزینش، ویرایش و تلخیص مطالب دریافتی آزاد است. همچنین مطالب دریافتی برگردانده نمی‌شود.

La Revue de Téhéran se réserve la liberté de choisir, de corriger et de réduire les textes reçus. De même, les textes reçus ne seront pas restitués aux auteurs.


نقل مطالب این مجله با ذکر ماخذ آزاد است.

Toute citation reste autorisée avec notation des références.

S'abonner en Iran

LA REVUE DE TEHERAN

فرم اشتراک ماهنامه "رُوو دو تهران"

☐ یک ساله ۲۰۰۰/۰۰۰ ریال

☐ شش ماهه ۱۰۰۰/۰۰۰ ریال

☐ 1 an 200 000 tomans

☐ 6 mois 100 000 tomans

Nom de la société (*Facultatif*)			مؤسسه
Nom	نام خانوادگی	Prénom	نام
Adresse			آدرس
Boîte postale	صندوق پستی	Code postal	کدپستی
E-mail	پست الکترونیکی	Téléphone	تلفن

اشتراک از ایران برای خارج کشور با پست عادی

☐ شش ماهه ۴/۵۰۰/۰۰۰ریال ☐ یک ساله ۹/۰۰۰/۰۰۰ریال

S'abonner d'Iran pour l'étranger

☐ 1 an 900 000 tomans ☐ 6 mois 450 000 tomans

Effectuez votre virement sur le compte :

Banque Tejarat
N°: **251005060** de la Banque Tejarat
Agence **Mirdamad-e Sharghi**, **Téhéran**,
Code de l'Agence : **351**
Au nom de **Mo'asese Ettelaat**

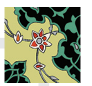
Vous pouvez effectuer le virement dans l'ensemble des Banques Tejarat d'Iran.

حق اشتراک را به حساب جاری **۲۵۱۰۰۵۰۶۰** نزد **بانک تجارت**،
شعبه **میرداماد شرقی تهران، کد ۳۵۱**
(قابل پرداخت در کلیه شعب بانک تجارت)
به نام **موسسه اطلاعات** واریز،
و اصل فیش را به همراه فرم اشتراک به آدرس
تهران، خیابان میرداماد، خیابان نفت جنوبی، موسسه اطلاعات،
نشریه ***La Revue de Téhéran*** ارسال نمایید.
تلفن امور مشترکین: ۲۹۹۹۳۴۷۲ - ۲۹۹۹۳۴۷۱

Merci ensuite de nous adresser la preuve de virement ainsi que vos nom et adresse à l'adresse suivante:
Presses Ettelaat, Av. Naft-e Jonoubi, Bd. Mirdamad, Téhéran.
Code Postal : 15 49 95 31 11
Pour signaler tout problème de réception : mail@teheran.ir

www.teheran.ir

نشانی: تهران، بلوار میرداماد،
خیابان مصدق جنوبی (نفت جنوبی سابق)،
مؤسسهٔ اطلاعات، اطلاعات فرانسه
کدپستی: ۱۵۴۹۹۵۳۱۱۱
تلفن: ۲۹۹۹۳۶۱۵
نشانی الکترونیکی:mail@teheran.ir
تلفن آگهی ها: ۲۹۹۹۴۴۴۰
چاپ ایرانچاپ





Verso de la couverture:
Alexandre et le cercle des sept sages,
folio de* Khamseh *de Nezâmi, 1913.



رووِ دو
تهران
شاپا: ۱۹۳۶-۲۰۰۸
ماهنامهٔ فرهنگ و اندیشه به زبان فرانسوی
شمارهٔ ۱۷۰، دی ۱۳۹۸، سال پانزدهم
قیمت: ۱۰ ۰۰۰ تومان
۵ یورو
www.teheran.ir